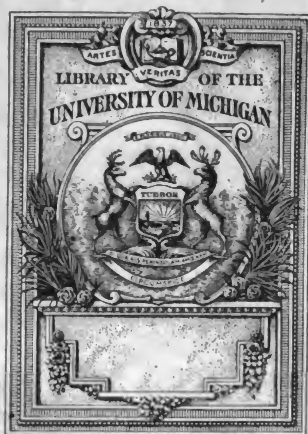
OSKAR WALZEL

Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod

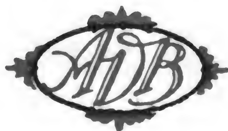
Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod



von

Franz

OSKAR WALZEL, 1864



1 9 1 9

Askanischer Verlag Berlin

Zeilenguß-Maschinensatz und Druck
von Oscar Brandstetter in Leipzig
Einband von C. Alb. Kindle, Berlin SW

Meiner Frau

Vorwort

Kurz nach Veröffentlichung meines Anhangs zu Wilhelm Scherers „Geschichte der deutschen Literatur" forderte mich der Verlag auf, für eine Sonderausgabe meine Arbeit zu erweitern. Mit Freude ging ich auf diesen Wunsch ein. Freilich war ich mir sofort bewußt, daß es nicht leicht sein werde, die ungemein gedrängte Fassung des Anhangs, dem ein enger Raum vorgeschrieben gewesen war, so weit zu lockern, daß ausführliche Einschübe sich ebenmäßig einzugliedern vermochten. Einfacher wäre es gewesen, von vornherein ein minder eiliges Schrittmaß einzuhalten.

Nächste und unerläßliche Aufgabe der Erweiterung mußte eine eingehendere Darstellung der Dichtung von gestern sein, die im Anhang aus Raummangel und zugunsten der Dichtung von heute zu kurz gekommen war. Daher fällt jetzt der Eindruckskunst der größte Teil der Erweiterung zu. Naturgemäß war aber auf solch breiterer Grundlage auch über die jüngsten Absichten und Leistungen mehr zu sagen. Aus einer Skizze wurde eine ausführlichere Darstellung. Dagegen kam verhältnismäßig weniger hinzu auf dem Gebiete der Dichtung vor dem Naturalismus. Diese Zeit ist in ältern Werken schon vielfach dargestellt worden. Kräftige Zusammenfassung schien für sie wünschenswert in einer Arbeit, die vor allem dem jüngsten Menschenalter deutscher Dichtung gerecht werden soll. Gern will ich indes in künftigen Auflagen den ersten Kapiteln noch das und jenes einfügen, was ihnen, hält man sie zusammen mit den spätern Abschnitten, jetzt fehlt, vor allem eine einläßlichere Betrachtung der Mittel dichterischer Technik.

Übrigens empfehle ich, bei der Beurteilung des Ausmaßes der ganzen Darstellung wie ihrer Teile nicht zu übersehen, daß alle rein tatsächlichen Angaben über das Leben der Dichter, die anderswo recht viel Platz beanspruchen, grundsätzlich ausgeschieden sind. Wann und wo die erwähnten Persönlichkeiten geboren sind, wird im Register vermerkt, ebenso das Todesjahr.

Mein ausdrückliches Bestreben war, keine Aneinanderreihung von bloß stofflichen Angaben zu bieten. Alles Einzelne sollte in geistige Zusammenhänge eingefügt werden. Wenn mir schon bei Gelegenheit des Anhangs von wohlwollenden Beurteilern zugebilligt wurde, daß die Verknüpfung der einzelnen Erscheinungen wie ganzer Gruppen besser geglückt

sei als in verwandten Versuchen, so bemerke ich ausdrücklich, daß ich bei solcher Verknüpfung logisch geordnete Gedankenabfolge erstrebt habe. Das Bloßstoffliche wurde dem Denken unterworfen. Mir scheint, nur solches Verfahren darf wissenschaftlich heißen.

Die Unterlagen begrifflicher Erfassung konnten diesmal unverhüllter sich zeigen als in einem Anhang zu Scherers Buch. Suchte ich dort nach Kräften mich der Darstellungsart Scherers anzupassen, so gehe ich jetzt von allgemeinen Gesichtspunkten aus, die im ersten Kapitel auseinandergesetzt sind und die ich mir selbst allmählich erobert habe. Was ich über das Wesen deutscher Form sage, ist ausführlicher begründet und mit zielverwandter Forschung besonders Georg Simmels in Zusammenhang gesetzt in einem Vortrag, den ich im März 1918 zu Amsterdam hielt und der im Januarheft 1919 der holländischen Zeitschrift „Neophilologus" Bd. 4 S. 115 ff. abgedruckt ist.

Es ist zugleich Voraussetzung für mehr als einen Satz, der schon im Anhang zu Scherer zu finden ist. Kundige bemerkten sofort, wieweit der Anhang in meinen Bemühungen wurzelt, Dichtung mit Hilfe von Begriffen zu erfassen, die seit kurzem äußerst erfolgreich an die Betrachtung bildender Kunst gewendet werden.

Aus dem Zusammenhang mit Scherers Meisterwerk herausgelöst, durfte meine Arbeit einige Dichter, die bei Scherer in ungünstigem Lichte stehen, an ihre rechte Stelle setzen, während im Anhang Widerspruch gegen Scherer möglichst vermieden worden war. Ausdrücklich hebe ich indes auch diesmal hervor, daß ich nichts minder anstrebe, als durch eigenwillige oder gar eigensinnige Werturteile Aufsehen zu erregen. Das Werturteil eines einzelnen bedeutet meines Erachtens unsäglich wenig. Aufgabe vollends einer geschichtlichen Darlegung scheint mir nur zu sein, Werte anzuerkennen, die sich schon erwiesen haben, mit eigenen Bewertungen jedoch zurückzuhalten.

Wenn ich trotzdem bis in die allerneuste Dichtung mich wage, so ist gewiß am allerwenigsten meine Absicht, sie um jeden Preis durchzusetzen. Das wird sie als Ganzes schon selbst besorgen. Doch halte ich in bewußtem Gegensatz zu andern es für die Pflicht des Erforschers der Literaturgeschichte, an Erscheinungen der Gegenwart, die tief in der Zeit und in ihren Grundabsichten verwurzelt sind, die Betrachtungsweise zu wenden, die bei der Ergründung von Dichtern und Dichtungen der Vergangenheit sich bewährt hat. Nach langjähriger Erfahrung erscheint mir der Unterschied nicht beträchtlich, ob ich Goethe oder ob ich einen Allerneusten künstlerisch begreifbar machen soll. Die Hemmnisse, auf die ich bei solcher Absicht stoße, sind ungefähr gleich stark.

Überhaupt glaube ich versichern zu dürfen, daß ich die Mittel, mit denen ich dichterische Kunstwerke zu würdigen versuche, lange und reiflich erwogen habe. Vielfach konnte ich mich über sie aussprechen und hoffe es auch künftig tun zu können. Wer mich also eines Bessern belehren will, der möge wenigstens berücksichtigen, was ich über diese Dinge schon öffentlich vorgebracht habe. Ich lerne gern von andern, höre aber ungern, was ich längst aus Eigenem überwinden konnte.

Daß ich auf den folgenden Blättern viel vorbringe, was ich von andern gelernt habe, bekannte ich schon für den Anhang. Wären Anmerkungen und Verweise auf die Forschung, und zwar auch auf meine eigene hier vorgesehen, so ließe sich besser erkennen, wieweit ich mich verpflichtet fühle. Noch unnötiger wäre dann, daß irgendeiner meiner Gewährsmänner auf vielen Seiten dartue, wieweit er schon gesagt hat, was auch ich vertrete.

Unter den vielen, die mir reiche Anregung boten, sei diesmal nur Albert Soergel genannt, dessen wertvolles Buch „Dichtung und Dichter der Zeit" (Leipzig 1911 und öfter) die Vertreter der Eindrucksdichtung in vorbildlicher Weise würdigt.

Dankbar bin ich überdies allen treuen Helfern, die mir bei der Korrektur beistanden, vor allem Edith Aulhorn. Sie hat mir auch durch unermüdliche Fürsorge möglich gemacht, die ganze Arbeit, die zum Teil in Wochen schwerer Krankheit durchgeführt werden mußte, jetzt schon vorzulegen.

Abgeschlossen war das Ganze bis auf Kleinigkeiten, als die große Umwälzung vom November 1918 eintrat. Es ist nur selbstverständlich, daß ich hinterdrein keine neuen Gesichtspunkte für meine Betrachtung suchte. Ob sich künftig in mir und daher auch in dieser Darstellung nicht einzelnes verschiebt, bleibe der Zukunft überlassen.

Dresden, 8. Dezember 1918. Oskar Walzel

Inhalt

Voraussetzungen

Erster Teil

Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus

Erstes Kapitel

Von der Julirevolution bis 1848

Zweites Kapitel

Die Blütezeit des Realismus

Drittes Kapitel

In der Frühzeit des neuen Reichs

Zweiter Teil

Vom Eindruck zum Ausdruck

Erstes Kapitel

Die Entwicklungsbahn

Zweites Kapitel

Lyrik und Versepik

Drittes Kapitel

Roman

Seite

Viertes Kapitel

Drama

Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod

Voraussetzungen

Deutsche Form

In einem merkwürdig sichern und unentwegten Aufstieg erreichte der Deutsche im Verlauf des 18. Jahrhunderts, was den andern Kulturvölkern Europas schon früher beschert worden war: eine klassische Dichterzeit. Der deutsche Klassizismus ist noch immer der jüngste unter seinen zahlreichen Brüdern.

Jahrhunderte deutscher dichterischer Entwicklung hatten einen Klassizismus, der befähigt war, über deutsche Grenzen hinaus Beachtung zu finden, nicht gezeitigt. Kurz ehe der deutsche Klassizismus seine ersten Schritte tat, war das Ausland, war besonders Frankreich noch überzeugt, daß auf deutschem Boden kraftvolle Dichtung eigenen Wuchses nicht zu erstehn vermöge. Die Selbständigkeit des deutschen Klassizismus begegnet heute noch manchem Zweifel. Weil er spät kam, aber auch aus Gründen, die im Wesen des Deutschen liegen, nahm er auf, was andere Völker auf ihrer Höhe gezeitigt hatten. Um zu überwinden, was er vorfand, nutzte er Waffen, die von andern geschmiedet worden waren. Gleiches hatten indes auch die Dichter der Blütezeit römischer, italienischer, englischer, spanischer und französischer Poesie nicht vermieden. Sie hatten das Überkommene vielleicht stärker im Sinn ihres eigenen Volks umgeprägt. Allein auch die Blütezeit deutscher Dichtung hat ihren eigenen Grundton. Er entstammt einem seelischen Verhalten, das sich durch lange Zeit vorbereitet hatte. Dieses Verhalten leiht dem deutschen Klassizismus seine Grundfarbe, auch noch wo er scheinbar nur getreuer in die Schule der Griechen geht als alle ältern Versuche anderer Völker, wiederanzuknüpfen an die Kunst der Antike.

Die klassischen Zeiten Europas setzten im Mittelalter ein mit dem ausdrücklichen Wunsche, die Antike wiederzubeleben und aus ihr Kraft für eigenes Schaffen zu gewinnen. Wesentliches von diesem Wunsche bleibt in allem spätern Aufstieg europäischer Dichtung zum Klassizismus bestehen. Zur Zeit, als außerhalb Deutschlands die Kunstmittel der Antike schon ausgiebig verwertet wurden, um dichterisches Schaffen zu höchster Höhe hinauf-

zutragen, legte Deutschland sich auf die Gegenseite und setzte viel, fast alles daran, die eigenwillige Art des Deutschen, ungefesselt durch die Bande des alten Vorbilds, zum Durchbruch zu bringen. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts lenkte auch der Deutsche ein in die Bahn einer Dichtung, die dem antiken Vorbild in deutscher Sprache mit Willen nacheiferte. Weil indes andere neuere Völker längst auf gleicher Bahn sich bewegten, verfiel der Deutsche anfangs der bequemern Übung, ihnen und nicht dem alten Urbild nachzugehen. Das deutsche 17. Jahrhundert geriet daher in eine Abhängigkeit vom gleichzeitigen Ausland, wie sie bis dahin in Deutschland kaum bestanden hatte.

Martin Opitz forderte zu Beginn des 17. Jahrhunderts, daß auch deutsche Dichtung endlich den wiedererweckten Griechen und Römern ihre Kunstgriffe ablerne. Doch ihm selbst wurde der Franzose Ronsard ein wichtigerer Wegweiser als der Römer Horaz, auch als der Italiener Petrarka. Noch kurz vor der Mitte des 18. Jahrhunderts legte Gottsched seine und seiner Schüler dramatische Versuche in einer Sammlung vor und betitelte das Ganze „Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet"; tatsächlich standen er und sein Gefolge im Bann der Franzosen. Die Deutschen in unmittelbarere Berührung mit der Antike zu bringen, war eine scharfe Scheidung des echten Altertums und seiner neuern Nach- und Umbildung nötig. Johann Joachim Winckelmann nahm kurz nach 1750 nicht nur diese Scheidung vor, er verfocht sogar die Überzeugung, das eigentliche Wesen der Antike, das er selbst bloß den Griechen zugestand, sei überhaupt noch nicht richtig erfaßt. Er meinte, es in der edlen Einfalt und stillen Größe griechischer Kunst zu entdecken.

Lessing spielte sofort bei der Erwägung dichterischen Gestaltens die neuenthüllte echte Antike gegen die vielen aus, die sich zur Rechtfertigung ihrer Schöpfungen auf eine minder genau erfaßte Antike beriefen, zunächst gegen die französischen Klassiker. Weder aus Lessing noch aus Winckelmann sprach bloß deutsche Gelehrsamkeit, die nach emsigem Forschen den Dingen tiefer auf den Grund geht als ein rascher zupackendes Ausland. Vielmehr sah Winckelmann die alten Griechen mit Augen, in denen deutscher Formwille bestand. Er deutete diesen Formwillen in die Kunstwerke griechischer Plastik hinein, zuweilen mit einer Gewaltsamkeit, die heute befremdet. Aber er verhalf dem kommenden deutschen Klassizismus zur Selbstbesinnung. Edle Einfalt und stille Größe strahlte ihm aus antiker Kunst entgegen, weil seinem deutschen Formgefühl die Kunst seines Zeitalters, die übermäßige Wucht des sogenannten Barocks und das anmutige, aber gezierte Wesen des Rokoko, widersprach. Barock und

Rokoko beriefen sich auch auf das Altertum. Zu Winckelmanns Zeiten waren sie die jüngsten Umbildungsformen der Antike. Sie mußten überwunden werden, damit ein deutscher Klassizismus erstehen konnte, der dem deutschen Formgefühl verwandter war.

Lessing und Goethe gingen durch das Rokoko hindurch, ehe sie sich ihrer eigentlichen Aufgabe bewußt wurden. Klopstocks feierlicher gestimmte Seele hatte dem Rokoko sich nie verwandt gefühlt. Dagegen blieb in ihm bis an sein Ende etwas von der starken innern Spannung des Barocks. Er selbst und seine Dichtung standen dem Leben ferner als die Kunst Lessings und Goethes. Seine Gestaltungen gewinnen deshalb gleich dem Barock einen fühlbareren Eindruck gewollter, ja gesuchter Form, während deutsches Gefühl bei Lessing und bei Goethe nach einer Formung strebt, die nur selbstverständlicher und notwendiger Ausdruck innern Lebens ist. Klopstock ging mehr aufs Edle aus als auf Einfachheit, mehr auf Größe als auf Stille. Solche Form entspricht weniger dem deutschen Gefühl als dem Gefühl der Gotik, wie es heute von Wilhelm Worringer erfaßt wird.

Am wenigsten ertrugen Lessing und Goethe die getragenen Gebärden des französischen Klassizismus. Lessing fühlte in Shakespeares Kunst etwas, das dem Deutschen verwandter sei. Auch der junge Goethe dachte ähnlich. Doch Lessing gab in seinen eigenen Stücken die heiße Leidenschaft auf, die in Shakespeares Trauerspielen wie ein Wahn den Menschen zum Untergang treibt. Gewiß entsprach es auch dem sittlichen Standpunkte, den die Welt inzwischen erreicht hatte, entsprach es ebenso den neuen gesellschaftlichen Anschauungen des 18. Jahrhunderts, daß Lessings tragische Gestalten sich nicht, unbekümmert um die Wünsche und Ansprüche ihrer Umwelt, von ihren Leidenschaften tragen lassen, sondern ihre Sittlichkeit betätigen, sie auch noch, um ihrer innern Freiheit vollen Spielraum zu sichern, gegen die Übermacht der Herrschenden wahren. Allein Tellheim, Emilia, Nathan drücken ihre sittlichen Überzeugungen zugleich in einer gedämpftern Sprache aus als die Menschen Shakespeares. Sie entbehren die hinreißende innere Wucht Othellos oder Julias oder Lears. Sie sind eingestellt auf edle Einfalt und stille Größe, sie verzichten auf starkunterstrichene Form. Noch schlichter, noch unshakespearischer, deutschem Lebensgefühl noch weit verwandter ist Goethes Götz von Berlichingen.

Lessing verband mit der gedämpften Wiedergabe des Lebens immer noch die Überzeugung, daß künstlerisches Gestalten Gesetze habe, die im Leben nicht bestehen und aus dem Leben nicht zu schöpfen sind. Er suchte die Gesetze zu scheiden, die einerseits der bildenden Kunst, anderseits der Dichtung gelten. Und innerhalb der Dichtkunst trennte er säuberlich epische

und dramatische Form. Er leugnete die Möglichkeit, echte Kunst zu schaffen, wenn auf solche allgemeine Gesetze verzichtet wird. Die Jugend, die sich um Goethe in seiner Frühzeit scharte, widersprach der Ansicht Lessings. Wirklich kam sie deutschem Formgefühl noch näher als Lessing, wenn sie verlangte, daß jedes Kunstwerk sein eigenes Gesetz habe und allgemeinen Formbestimmungen nicht unterliegen solle. Doch selbst ihr geistiger Führer Herder gab diese letzten Folgerungen aus deutschem Formgefühl nicht unbedingt zu. Goethe vollends näherte sich rasch dem Glaubensbekenntnisse Lessings, das sich auf die Antike berief. Dem Sturm und Drang Goethes folgte bewußte Wendung zum alten Griechentum. Deutsches Formgefühl ging ihm dabei nicht verloren, allein auch er wurde in seiner Entwicklung bestimmt durch die Tatsache, daß Winckelmann an griechischer Plastik die Wünsche deutschen künstlerischen Gestaltens entdeckt hatte. Zwar baute Goethe zusammen mit Herder vor und in Italien eine Ästhetik aus, die ganz im Sinn deutschen Formgefühls dem einzelnen Kunstwerk sein eigenes Gesetz zubilligte und in der äußern Gestaltung nur das notwendige Ergebnis des innern Gehalts erblickte. Diesen innern Gehalt bloß nach allgemeingültigen Formvorschriften zur Erscheinung zu bringen, lag auch der Ästhetik des reifen Goethe fern. Allein er meinte, nirgend notwendigere Verknüpfung von Gehalt und Gestaltung, nirgend strengere innere Gesetzlichkeit der Form anzutreffen als in den Kunstwerken der alten Griechen, besonders in den Schöpfungen ihrer Plastik. Daß die Griechen einen stärker betonten Formbegriff von allgemeinerer Geltung hatten, entging ihm.

Die Folge war, daß Goethe auf seiner Höhe zuweilen griechisch sich gab, wenn er meinte, sich ganz deutsch zu geben. Unser Hochklassizismus bedeutet daher gleich den verwandten Erscheinungen anderer Literaturen des Mittelalters und der Neuzeit einen Versuch, antike Dichtungsweise wiederzuerwecken und eine Verknüpfung zwischen ihr und dem Dichten der Heimat herzustellen. Wie Goethe erstrebte das auch Schiller.

Der deutsche Hochklassizismus vom Ausgang des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts gewinnt sein eigenes Verhältnis zur Antike durch die neue, die deutsche Deutung des Griechentums, durch Winckelmann. Schon diese Deutung lieh dem deutschen Hochklassizismus eine echtdeutsche Zutat. Ferner blieb, auch als Goethe die Wege seiner Jugend aufgab und zielsicher antiker Kunst sich näherte, noch in ungebrochener Kraft bestehen, was schon vor Winckelmann den Deutschen zum festen Eigentum geworden war: ein Verhältnis zur Welt, das deutschem Lebensgefühl allein eigen zu sein scheint. Nur von ferne berührt das Entscheidende, wer von deutschem Fühlen, von deutschem Gemüt spricht. Es ist das Erbe einer

langen Entwicklung, das in der schweren Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu neuer und verstärkter Bewertung gelangte. Im Pietismus erwachte alsbald zu frischem Leben, was im Mittelalter als deutsche Mystik ein Stück Selbstbesinnung des deutschen Geistes geworden war. Vom Pietismus kamen im 18. Jahrhundert unmittelbar nicht nur führende Dichter wie Klopstock. Die Vorstellungen des Pietismus waren vor allem in Männern lebendig, die um 1800 den deutschen Dichtern vordachten.

Der Pietismus ist in erster Linie deutsche Art, ein Verhältnis zu Gott zu suchen, das von verstandesmäßiger Erfassung des Gottesbegriffs absieht und den Weg zu Gott mit entgegengesetzten Mitteln zu finden strebt. Der Pietismus führte indes nicht nur auf religiösem Gebiet zur Verinnerlichung. Er erweckte den Wunsch, die Welt überhaupt unmittelbarer und ursprünglicher nachzuerleben, als es dem bloß verstandesmäßigen Betrachter glückt. Schon die deutsche Mystik des Mittelalters vertieft, obwohl sie den Blick des Menschen von außen nach innen wendet, das Naturgefühl. Ihre Sehnsucht, mit dem göttlichen Träger der Welt eins zu werden, drängt sich in liebevoller Umfassung an die Fülle und den Reichtum der Natur heran und ahnt in ihr den ungebrochensten Ausdruck göttlichen Schöpferwillens. Naturgefühl, das dem Deutschen eingeboren ist, verbindet sich in der deutschen Mystik mit einem religiösen Verhalten, das sich viel früher und schon in spätem Griechentum entwickelt, und gibt ihr den eigensten Grundton. Der Pietismus des 17. Jahrhunderts knüpft mit vollem Bewußtsein an die Mystik des Mittelalters an. Mag er in seinen Anfängen und in vielen seiner Wirkungen naturfremder sein, er bereitet doch vor, was dem Naturgefühl Goethes die entscheidende Wendung gab. In der Gottheit fühlte der Pietismus etwas Übergewaltiges, das sich in Worte nicht bannen läßt. Er verfocht daher den Wert von Erscheinungen, die sich nur erleben, nicht in Begriffe umsetzen lassen. Das Unsagbare, Unaussprechliche stieg hoch empor über alles logisch Faßbare. War da zunächst nur an Göttliches gedacht, so kam das Menschliche doch bald ebenfalls zu neuer Bewertung. Schon Klopstock, der aus voller Überzeugung, durch Worte das Göttliche nie ganz aussprechen zu können, vom Messias sang, erschaute auch in Reinmenschlichem, vor allem im Verhältnis von Mann und Weib, etwas Übermächtiges, das nur gefühlt, nicht dem Verstand verdeutlicht werden könne. Die bloße Andeutung des Unausdrückbaren, das willige Zugeständnis, daß das Höchste und Letzte sich nicht begrifflich erfassen lasse, entsprach uraltem germanischem Brauche. Klopstock ging deutschen Dichtern voran in der andeutenden Versinnlichung unsagbarer Stimmungen der menschlichen Seele. Der religiöse Gefühlserguß setzte sich um ins Weltliche und bahnte

den Weg einem Fühlen, das ins Grenzenlose schweift. Goethes „Werther“ ist auf diesen Ton gestimmt. Goethe schritt aber auch hinaus über Klopstock, den Naturfremden, und nahm Natur, wie Klopstock den Menschen gefaßt hatte, als Inbegriff von Geheimnissen, die sich erfühlen, aber nicht dem Verstande verraten lassen.

Unmittelbarer noch als in dem schwierigen Begriff einer deutschen Form offenbart sich in der rückhaltlosen Anerkennung der Macht des Bloßfühlbaren und in der andeutenden Vergegenwärtigung unsagbarer Gefühlserlebnisse der wesentliche, der deutsche Grundzug des deutschen Klassizismus. Wohl verkannte Goethe den Wert der Begrenzung nicht, aber er eröffnete auch in seinen klassischesten Schöpfungen Blicke ins Grenzenlose des Gefühls. Seinem lyrischen Sang gab dies entscheidende Züge. Zugleich nahm der Lyriker Goethe die Erlebnisse, die er in Worte umsetzte, aus einer Nähe und ließ innere Bewegung so unmittelbar sich aussprechen, daß neben ihm, mindestens neben seinen besten Liedern, fast alle ältere und vor allem die nichtdeutsche Lyrik etwas Verstandesmäßiges gewinnt, daß sie wie überlegsame Betrachtung, angestellt aus der Ferne, wirken kann.

Ein paar Sänge des jungen Goethe erfüllten vielleicht am vollständigsten die Aufgaben, die sich auf der Höhe deutscher Dichtung dem deutschen Formwillen mit seiner Abneigung gegen betonte und leichterkennbare Züge der Gestaltung ergaben. Sie haben Stil und sind gar nicht stilisiert. Sie besitzen feste innere Notwendigkeit und scheinen doch nur aus dem Stegreif geschaffen, glückliche Umsetzung der seelischen Bewegung des Augenblicks in Worte zu sein.

Sie atmen ein tiefer bewegtes, nicht ein reicheres Leben als Dichtungen des nichtdeutschen Klassizismus. Doch gleiche Fähigkeit, das Innenleben des Menschen auszuschöpfen, durch Worte zu verraten, was bis dahin kaum zur Schwelle des Bewußtseins sich erhoben hatte, ist auch zu Goethes Zeit nur selten bei einem andern deutschen Dichter anzutreffen. Schiller, der später mit voller Absicht die Wege Goethes zu gehen sich entschloß, war zu Beginn seines Wirkens weit entfernt von der Kunst Goethes, die Erlebnisse einer empfänglichen Seele zu unmittelbarer Aussprache gelangen zu lassen und dabei die schlichteste Selbstverständlichkeit zu wahren. Und noch am Ende seiner Bahn blieb auch in Schillers Lyrik eine größere Entfernung bestehen zwischen Gegenstand und Wort, zwischen innerm Erlebnis und versinnlichender Sprache. Neben Goethes besten Liedern gewinnen auch Schillers Sänge das Betrachtende und Erwägende nichtdeutscher Lyrik.

In Schiller bestand bei geringerer Empfänglichkeit und bei geringerer

Fähigkeit, das Leben vielgestaltig nachzuerleben, eine wesentlich stärkere innere Spannung als in Goethe. Mit Klopstock berührte er sich besonders in seiner Jugend weit mehr als mit Goethe. Barock in jedem Sinn des Worts war vor allem, was er als Anfänger in lyrischem Gewande brachte. Allein selbstverständlich wühlt sich auch in den tragischen Dichtungen seiner Jugend, zunächst in den „Räubern", ein leidenschaftlicher erregtes inneres Drängen zu künstlerischem Ausdruck hindurch; neben Goethes Sturm- und Drangschöpfungen wirkt das schier wie groteske Verzerrung. Nur ganz vereinzelt waren andere ältere Vertreter des Sturms und Drangs zu ähnlich machtvoller Wucht, zugleich so nahe an Shakespeare gekommen. Die Dämpfung, die dem Genius Goethes angeboren war und Goethes dramatisches Schaffen von Shakespeares Welt entfernte, war dem jungen Schiller fremd.

Schiller rang sich mit Willen zu schlichterm Ausdruck durch, als er an Goethe sich heranzubilden beschlossen hatte. Goethe führte ihn zugleich näher an die Antike heran. Shakespeare trat auch bei Schiller zurück hinter die klassischen Tragiker der Griechen; noch viel strenger als Goethe suchte Schiller die tragische Bühnengestaltung durchzusetzen, die den Griechen, vor allem Sophokles, als Ziel vorschwebte. Wie Lessing war Schiller auf seiner Höhe überzeugt, daß die Tragödie ein allgemeingültiges Formgesetz in sich trage, dem sich die Wiedergabe des Lebens beugen müsse. Mit Lessing berief er sich auf Aristoteles, dessen Anschauungen von tragischer Form den Leistungen griechischer Blütezeit abgesehen waren. Ein beträchtlicher Gegensatz von Leben und dichterischem Ausdruck war die Folge für Schillers letzte Schöpfungen. Ja, er lieh seinen Menschen fast so getragene und stolze Gebärden wie die französischen Klassiker. Lessing, der dem Leben näher geblieben war, die Stürmer und Dränger, die in gleicher Richtung noch weiter gingen, verfielen zuweilen auf der Bühne einer weichen Rührseligkeit. Sie war die Folge des Wunsches, das Erleben der Bühnengestalten möglichst nacherlebbar, ihr Leiden möglichst nachfühlbar zu machen. Schiller wahrte, um diese Gefahr zu meiden, seinen Menschen mehr Herbheit, eine stärker betonte innerliche Größe. Er schenkte ihnen, was von Lessing mit Absicht ausgeschlossen wurde: Züge, die sie bewundernswert erscheinen lassen sollen. Ihre Größe ist sittliche Größe im Sinn von Kants kategorischem Imperativ. Sie haben etwas von dem Stoizismus der Helden Corneilles. All das lag vorgedeutet schon in Schillers Jugenddramen. Es entsprach seiner persönlichen Anlage, die sich der Führung der Natur niemals so unbedingt überließ wie Goethes angeborene Verwandtschaft mit der Natur. Schiller zog mit Kant Grenzen zwischen dem Reich der Natur und dem Reich des Geistes.

Im Grenzenlosen eines reichen und beseligenden Naturgefühls aufzugehen, lag ihm nicht. Was seiner Lyrik fremd blieb, die Naturnähe von Goethes Sang, fehlt auch seinem dramatischen Schaffen. Um so leichter und sicherer gewann er die Möglichkeit, auf der Scheinwelt der Bühne zu überwinden, was naturnähern Dichtern, was sogar der Kunst Shakespeares im Wege stand, dem französischen Klassizismus hingegen gar keine Gefahr bedeutete: eine Auflösung der Bühnenform ins Grenzenlose, ein Verzicht auf die Baukunst, die den unabweisbaren Wünschen der Bühne entspricht. Von deutschem Formgefühl war viel aufzugeben, wenn der Bühne Dichtungen geschenkt werden sollten, die so festen Fußes auf den Brettern sich bewegen wie Schillers Werke.

Unmittelbarer verwandt mit Leben und Natur ist Goethes Kunst. Allein die Unterschiede, die zwischen Goethe und Schiller bestehen, sind im einzelnen Fall nicht immer leicht zu erfassen. Schiller kam bei der Erwägung künstlerischer Aufgaben den Ansichten Goethes zuweilen ganz nahe. Goethe nahm in sein Dichten manches auf, was ihm durch Schillers Fürwort wertvoll geworden war. Er wurde sich bewußt, daß auch in ihm etwas von Schillers Eigenheiten bestand, und legte stärkeres Gewicht als bisher auf diesen Teil seiner Begabung. Die innere Bewegung des Augenblicks in Worte umzusetzen, glückte seiner Lyrik, je mehr er von seiner Jugend sich entfernte, weniger und weniger. Vom Persönlichen ging er weiter zum Allgemeinen; es war notwendige Folge, daß er mehr und mehr zum Betrachter wurde, daß sich eine größere Entfernung zwischen den Gegenständen seiner Kunst und deren dichterischem Ausdruck einstellte.

Die deutsche Romantik aber dachte an einen Goethe, der den vollen Gegensatz zu Schiller darstellte, wenn sie in Goethe den Statthalter der Poesie auf Erden feierte. Goethes größere Unmittelbarkeit und sein festeres und engeres Bündnis mit der Natur bewies den Romantikern, daß seine Poesie echter und reiner sei. Gemeint war das durchaus im Sinn deutschen Formgefühls. Die Romantik wollte auch nicht den kleinsten Teil des Einmaligen und Persönlichen, dessen Zauber sie stark empfand, aufgeben zugunsten allgemeinerer Gestaltung. Dem Kunstwerk sollte ganz wie dem Menschen nur sein eigenes inneres Gesetz gelten. Vollste Beweglichkeit blieb gewahrt. Nur sich selbst wollte man aussprechen, nicht indes Gebärden übernehmen, die von andern vorgezeichnet waren. Die Steigerung, die den Menschen Schillers selbstverständlich ist, empfanden die Romantiker wie etwas Unechtes. Größe, die sich in der Beobachtung des kategorischen Imperativs bewährt, widersprach nicht nur ihrer sittlichen Überzeugung, auch ihrem dichterischen Gefühl.

Das Selbstverständliche und Schlichte von Goethes Kunst erreichte die Romantik, so lieb es ihr war, in ihren eigenen Dichtungen nur selten. Auch ihr glückte es wie ihrem Vorbild Goethe noch am besten im lyrischen Sang. Nicht bloß Uhland oder Eichendorff, auch schon Novalis und Brentano verwirklichten im Liede den Gedanken einer ganz persönlichen und unmittelbaren Aussprache des innern Erlebnisses. Den Augenblick und seine vielgestaltigen Stimmungen zu erhaschen, waren die Romantiker, war besonders Tieck durch ungemeine seelische Beweglichkeit befähigt. Sie nahmen alles noch bewußter als Goethe vom Standpunkt einer deutschen Form. Es fragt sich nur, ob ihre Neigung, altem deutschem Sang seine Töne abzulauschen, sie nicht von der eigentlichen Absicht unmittelbarer Aussprache des Persönlichen abführte. Wenn sie sich ganz altertümlich-deutsch gaben, steigerten sie sich notwendigerweise in etwas hinein, das nicht ihr persönliches Eigentum war. Sie versetzten sich in eine längsterbrachte Form, die ihre Gesetze hatte und daher dem Gesetz des einzelnen Kunstwerks nicht durchaus gerecht wurde. Sie sahen sich veranlaßt, eine Rolle zu spielen.

Tatsächlich konnten die Romantiker, nicht bloß der geborene Schauspieler Tieck, an der Durchführung von Rollen gar nicht genug bekommen. Sie blieben nicht stehen bei den Rollen deutscher Volksliedsänger. Sie gefielen sich ebensogut im Gewande des Auslands. Fast alle lyrischen und epischen, aber auch dramatischen Formen der Welt wurden von ihnen nachgebildet. Nicht umsonst hatte ein Übersetzertalent von beträchtlicher metrischer Begabung, hatte Wilhelm Schlegel, an sich eine wenig romantische Persönlichkeit, bei der Stiftung der Romantik mitgewirkt. Kam da selbst der ferne Osten zu seinem Recht, ward sogar Goethe im Zusammenhang mit romantischer Vorliebe für den Orient veranlaßt, zeitweilig sich in die Rolle eines persischen Sängers hineinzufühlen, so erlitten neben dem französischen Klassizismus stärkste Einbuße die alten Griechen und Römer, gab die Romantik unzweideutig auf, was Jahrhunderten künstlerischer Entwicklung vorgeschwebt hatte: eine Wiedergeburt der Antike.

Die Abkehr von der Antike entsprach deutschem Formwillen. Die Antike war ja das eigentliche Gebiet scharfabgegrenzter künstlerischer Gestaltung gewesen, die das einzelne Kunstwerk einem allgemeinen Formgesetz unterordnet. Der Weg zu einer reindeutschen Form, zum Einmaligen und Persönlichen des künstlerischen Ausdrucks war durch die Entwertung des antiken Vorbilds den Romantikern, aber auch der ganzen Folgezeit eröffnet. Hat doch seitdem und bis heute die Antike nicht wieder die Stellung zurückgewonnen, die sie bis um 1800 im Reich der schaffenden Kunst

innehatte. Leider indes kam an die Stelle des alten Brauchs, mit der Antike in Wettbewerb zu treten, nur die Überzeugung, daß alle andere ausländische Kunst ebenso geeignet sei, die Grundlage lebender und aufwärtsstrebender Dichtung zu bilden, wie es einst die Antike gewesen war. Weil die Romantik sich feinsinnig in das Persönlichste ausländischen künstlerischen Gestaltens versetzen konnte, weil sie ausgezeichnet befähigt war, sich geschichtlich einzufühlen, erstand zum Teil schon in ihr, noch mehr aber im weitern Verlauf des 19. Jahrhunderts die Überzeugung, alle Stile aller Zeiten und Völker seien nachbildbar und solche Nachbildung könne neue lebendige Kunst schaffen. Für den einseitigen antikisierenden Historismus trat ein allseitiger Historismus ein. Die Dichter (und nicht bloß die Dichter, sondern alle Kunst) gewöhnten sich, grundsätzlich in fremden Zungen zu reden. Die Antike hatte die Kraft besessen, immer wieder einen neuen Stil wachzurufen, mochte er nun Renaissance oder Barock oder Rokoko heißen. Im 19. Jahrhundert ging die Kraft, einen neuen Stil zu finden, allmählich ganz verloren. Man zog vor, in allen Stilen der Welt zu gestalten. Die Quellen selbständiger künstlerischer Stilentwicklung wurden auf lange Zeit verschüttet. Der Formwille überhaupt verlor an Kraft und an Klarheit.

Das war das Ergebnis der großen und hohen Absicht, dem deutschen Formwillen zur Verwirklichung zu verhelfen. Es lag zum Teil an der Romantik. Sie hatte zu wenig wirklich große Schöpfer in ihrem Umkreis. Sie hatte bestenfalls Lyriker von Gottes Gnaden. Dem deutschen Lied kam das zugute. Wenn irgendwo, so wurde im 19. Jahrhundert auf lyrischem Feld deutscher Formwille zu echten künstlerischen Leistungen gesteigert. Am schlechtesten fuhr das Drama.

Aus der Welt der Romantik kam ein großer Dramatiker: Heinrich von Kleist. Allein soviel Eigenes seine Kunst hat, sie verharrt doch, mochte sie auch an den Wettbewerb mit dem antiken Drama und mit Shakespeare neue Mittel wenden, zu sehr in Schillers Nähe, als daß sie wie eine unbedingte Verwirklichung deutscher Form zu Schillers Leistungen in Gegensatz gebracht werden könnte. Hoffnungen, mit denen sich der Sturm und Drang getragen hatte, die auch in der Romantik bestanden, wurden sogar von Kleist nicht erfüllt. Er überließ die Sehnsucht nach einem echtdeutschen Stil der Bühnendichtung seinen Nachfolgern. Vielleicht war vor Kleist Goethes „Faust“ dem Ziele schon näher gekommen.

„Faust“ hat mindestens die volle Beweglichkeit, die den Absichten deutscher Form entspricht. Er leiht dem Augenblick persönlichste Gestalt, er bindet sich wenig an bestehende allgemeine Bräuche dramatischer Technik. Den Romantikern schwebte Ähnliches vor, sie hatten bei ihren eigenen

dramatischen Versuchen den „Faust“ zuweilen im Auge. Allein sie meinten in Shakespeare noch viel mehr Anleitung zu deutscher Form zu finden, nahmen freilich Stücke, die nur aus Shakespeares Umwelt, nicht von ihm selbst herrühren, für echtes Shakespearisches Gut und beriefen sich auf solche Muster, wenn sie kühnlich und im Widerspruch zu allgemeingültiger dramatischer Form den epischen Berichterstatter in eine Bühnendichtung einführten. Wer erkennt nicht auf den ersten Blick, um wieviel mehr leidenschaftliche Erregung den Menschen Shakespeares eigen ist, als dem deutschen Wunsche nach schlichter Menschlichkeit, nach unumterstrichenen Gebärden entspricht? Die Romantiker versetzten notwendigerweise deutsche Menschen von geringerm Schwunge in ihre Dichtungen. Diese Menschen durchwandern eine Tragödie mit gleichmütigerm Schritt, als er Shakespeares Menschen gerecht wäre. Den tragischen Vorgang zu höchsten Steigerungen der Leidenschaft emporzutreiben, wie Shakespeare es tut, lag den Romantikern nicht. Durchaus blieben sie dem deutschen Gefühl in diesen Abweichungen von Shakespeare nah. Aber sie fanden keinen heimischen Ersatz für Shakespeares starke Bühnenwirkungen. Die dramatische Form zerfloß ihnen zuweilen völlig. Dem Reichtum vielgestaltiger Stimmungen einen Ausdruck zu geben, der dem Augenblick angepaßt war, half ihnen Calderon noch besser als Shakespeare. Lyrisches von mannigfacher, doch zunächst romanischer Form drang durch die Vorliebe für Calderon ins romantische Drama. Es diente weniger der Bühne als der Grundabsicht romantischer Dramatik: das Leben im bewegten Augenblick zu fassen und in Worte umzusetzen.

Das entsprach ja deutschem Formwillen. Das hatte den Stürmern und Drängern vorgeschwebt, das war in Dichtungen Goethes zustande gekommen. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ wurden ein Liebling der Romantik, sie bildete Goethes Roman unentwegt nach, weil das Leben, weil der erlebnisreiche Augenblick hier echtdichterische Form gewonnen hatte. Im Drama meinten sie Goethes epischer Kunst der Abspiegelung bewegten Lebens unbedenklich Raum gewähren zu dürfen. Wirklich macht sich in Dramen Arnims oder Brentanos der seelische Pulsschlag eines Menschen zuweilen mit überwältigender Kraft fühlbar. Doch zu einem geschlossenen Ganzen wollte sich die abwechslungsreiche Wiedergabe des Lebens und seiner erlebnisvollen Augenblicke nicht runden.

Wenn Zacharias Werner in einzelnen seiner Werke zu geschlossenerer Wirkung emporsteigt, so dankt er das den Zugeständnissen, die er der Kunst Schillers machte. Er, aber bei allem Unterschied der Begabung und der Leistung auch Kleist, bewies nur, wie schwer es war, über Schiller auf dem Wege zu einer echter deutschen Tragik hinauszugelangen.

Kleists leidenschaftlich bewegte Kunst, die wirklich Neues nach Schiller zu bringen hatte, blieb der Nachwelt lange unzugänglich und rang sich nur spät zu allgemeinerer Würdigung durch. Auch aus diesem Grunde wurde die Bühne der Deutschen auf lange Zeit zum Tummelplatz von Versuchen. Schiller sollte überholt werden. Am wenigsten gewürdigt wurden ein paar hoffnungsvolle Ansätze, deutsche Form in reinerer Ausprägung durchzuführen. Weit mehr Beachtung nahmen Leistungen in Anspruch, die beim neuern Ausland in die Lehre gegangen waren. Denn neben dem Historismus der Nachbildung aller Stile, der innerhalb der gesamten deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts herrschte, wurde in deutscher Dichtung unmittelbar nach dem Klassizismus und der Romantik gerngeübter Brauch, wieder vom gleichzeitigen Ausland zu lernen.

Verhältnis zum Ausland

Die deutsche Dichtung war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erstarkt, indem sie bewußt die französische klassische Kunst ablehnte, die bis dahin den Deutschen ein bewundertes und maßgebendes Vorbild gewesen war. Zuweilen griffen wohl auch Deutsche damals zu den Waffen, die in Frankreich selbst dem Kampfe gegen die Dichtung der Zeit Ludwigs XIV. dienten. Allein sie verzichteten mit Freude auf eine Abhängigkeit, die einer selbständigen Entwicklung deutschen Dichtens im Wege gestanden hatte. Die Romantik lehnte Frankreich noch unbedingter ab als der deutsche Klassizismus. Das lag zum Teil an dem Gegensatz zur Welt Napoleons. Gegen 1830 hin begannen indes neue Berührungen deutscher und französischer Kultur sich einzustellen. Die französische Romantik nahm nicht nur den Namen ihrer deutschen Vorgängerin auf. Mit Genugtuung verfolgte der alte Goethe die Wirkungen, die von deutscher Dichtung endlich auf französisches Geisteswesen ausgeübt wurden. Sie förderten einen Gedanken, dem er selbst zuletzt gern seine Kräfte zur Verfügung stellte: die Absicht eines künstlerischen Zusammenschlusses der Kulturvölker, die Schaffung einer Weltliteratur.

Mit Stolz war Goethe sich bewußt, daß Frankreich endlich von Deutschland zu lernen anfange, daß er selbst und daß seine Leistungen diesem neuen Lehrberuf Deutschlands die wichtigsten Vorbedingungen liehen. Wirklich setzte in Frankreich eine Verdeutschung französischen Wesens ein. Heine beobachtete sie aus nächster Nähe und stellte mit Staunen, aber auch mit Befriedigung fest, wie französische strenge Form sich unter deutscher Einwirkung zu lockern begann. Noch mehr: die Franzosen übernahmen damals von den Deutschen die Technik des Literatur-

und Kunstbetriebs. Wie in Deutschland wurde auch in Frankreich fortan und während des ganzen 19. Jahrhunderts ein neues künstlerisches Schlagwort nach dem andern ausgegeben. Und seiner Verwirklichung dienten Gruppen von Künstlern, die sich als mehr oder minder einheitliche und geschlossene Schule auftaten. So hatte es der deutsche Sturm und Drang, so eine der romantischen Gruppen nach der andern gehalten. Wenn Ähnliches früher auch in Frankreich ab und zu sich antreffen ließ, so wurde doch nur im 19. Jahrhundert und nur nach deutschem Vorgang ein rasches Nacheinander der Richtungen zur entscheidenden Gestalt der Literaturentwicklung, der Kunstentwicklung überhaupt. Als Ziel der Entwicklung enthüllte sich überdies immer mehr die Abkehr von dem französischen Formbegriff, die Wendung zu einem beweglichern Formwillen, der minder auf strenggeordneten Aufbau und mehr auf Ausschöpfung des Einmaligen und Augenblicklichen ausging, dem deutschen Formwillen also näherstand.

Der letzte und entscheidende Schritt, der im 19. Jahrhundert nach der Richtung deutscher Auffassung und deutscher künstlerischer Arbeit von den Franzosen getan wurde, bestand in der Abkehr von dem Brauche, Kunst bloß als Mittel und geeignetes Werkzeug zu erfolgreicher Lösung der Aufgaben des Lebens zu fassen. Nicht nur Frankreich, sondern die gesamten süd- und westeuropäischen Kulturvölker hatten Wissenschaft und Kunst nicht um ihrer selbst willen betrieben, sondern sie in den schweren Dienst des Lebens gestellt, um dem Menschen im Kampfe gegen seine Umwelt zu dienen und ihm den Sieg über seine Mitbewerber und Gegner zu erleichtern. Das Leben zu beherrschen und ihm seinen höchsten Wert abzugewinnen, war das hohe Ziel. Das meint der Franzose, das meinen gleichgesinnte Völker, wenn sie von Kultur sprechen. Die Kunst hat dann gleich der Wissenschaft die Aufgabe, einen Bestand fester Formen der Lebensgestaltung zu schaffen und zu sichern; sie will zeigen, wie der Mensch sich zu seinen Mitmenschen verhalten müsse, wenn er im Leben nicht unterliegen soll.

Dieses enge Verhältnis von Kunst und Leben wurde im 19. Jahrhundert auf französischem Boden erschüttert, und zwar unter der Einwirkung der künstlerischen Bräuche der Deutschen, die ein gleiches Verhältnis meiden und der Kunst eine freiere und unabhängigere Stellung in der Welt schaffen wollen. Die Franzosen fingen an, gutdeutsch Kunst um ihrer selbst willen zu treiben, Fortschritte der Kunst nicht vom Standpunkt des Nutzens für die Gesamtkultur, sondern vom Standpunkt einer Förderung reinkünstlerischer Aufgaben zu erstreben. Fragen der künstlerischen Technik sollten um ihrer selbst willen gelöst werden. Immer mehr

setzte sich das Streben durch, der Abspiegelung der Welt neue Kunstmittel dienstbar zu machen. Voran ging die bildende Kunst, zunächst die Malerei. Die Dichtung folgte. Das Schlagwort Impressionismus war eine verhältnismäßig späte Betätigung solcher Absichten.

Es wurde von Deutschland ebenso übernommen wie viele andere ähnliche, jüngere und ältere Schlagworte, die zwar auf französischem Boden gewachsen waren, tatsächlich aber in deutscher Kunstauffassung wurzelten.

Auf Jahrzehnte hinaus, ja noch bis ins 20. Jahrhundert hinein ließen sich die Deutschen gefügig von den Franzosen die Wege weisen, die von den Deutschen selbst eröffnet worden waren. Wer von der Entwicklung deutscher Kunst, besonders aber wer von dem Gange deutscher Dichtung seit Goethes Tod zu melden hat, muß dauernd der Schlagworte gedenken, die von Frankreich ausgegeben und von Deutschland nachgesprochen wurden, während mit diesen Schlagworten zum großen Teil nur in eine bequeme Formel sich umsetzte, was in Deutschland sich längst vorbereitet hatte.

Daß Frankreich wieder auf künstlerischem Gebiete zu solcher Übermacht gelangen konnte, und zwar unmittelbar nachdem deutsches Dichten die Höhen heimischer Kunst erstiegen hatte, war zum Teil durch politische Gründe bedingt. Die Wünsche, die in Deutschland nach 1815 unbefriedigt blieben, fanden in Frankreich zuerst Erfüllung. Frankreich enthüllte sich den Deutschen als das gelobte Land einer Freiheit, nach der die Deutschen selbst vergeblich rangen. Und Fragen der Politik wie des öffentlichen Lebens überhaupt wurden im 19. Jahrhundert auch den Deutschen wichtig für die Entwicklung ihrer Dichtung.

Der deutsche Klassizismus unterscheidet sich ja von den Höchststufen der Dichtung anderer Völker durch sein grundverschiedenes Verhältnis zum öffentlichen Leben. Überall und zu allen Zeiten war Klassizismus Hand in Hand mit politischer Blütezeit eines Volks erstanden. Wenn ein Volk hohe Bedeutung für die Geschichte der Welt erreicht hatte, wenn es zu einer ungewöhnlichen Machtstellung gelangt war, fand das erhöhte Lebensgefühl, fand die Siegerstimmung schöpferische Dichter, in denen das gesteigerte Machtbewußtsein die Kraft höchsten künstlerischen Ausdrucks des geistigen Besitzes ihrer Heimat erweckte. In Deutschland allein bestand gleicher Zusammenhang nicht.

Aus dem Innenleben, nicht aus dem öffentlichen stammt der deutsche Klassizismus. Die Selbstbesinnung, die in der Stube des deutschen Gelehrten erbracht worden war, die Erkenntnis der eigentlich deutschen Art und Kunst, die aus der schweren Erschütterung des Dreißigjährigen

Krieges sich ergeben hatte, sind die Voraussetzungen des deutschen Klassizismus. Auch der deutsche Gelehrte hatte nicht scheu und ängstlich das Auge abgewendet von dem äußern Leben und von dessen Forderungen. Im deutschen Klassizismus, besonders in seinen Anfängen, ist genug zu spüren von den gesellschaftlichen Wünschen der Zeit. Aber er sah sich nicht getragen und gefördert durch das Hochgefühl, in großem Augenblick kühn hineinzugreifen in eine reiche und stolze Umwelt und aus ihr seine Stoffe zu holen, sondern er stellte mit Bewußtsein einer armen und beschränkten Welt den Reichtum innerer Erlebnisse entgegen. Er versinnlichte künstlerisch den Menschen von geistiger und sittlicher Größe, der den kleinen und kleinlichen Menschen seiner Umgebung zu höhern Zielen hinaufleiten sollte. Klassische Dichter anderer Völker hatten große Menschen im Leben angetroffen, hatten sie erfolgreich tätig im Leben des Tages gesehen. Der deutsche Klassiker fand im öffentlichen Leben nichts, was ihm förderlich gewesen wäre. Seine Menschen waren minder Abbilder bestehender als Ziele künftiger Menschheit.

Politische Vorgänge wurden auch von den Deutschen des 18. Jahrhunderts mit Aufmerksamkeit verfolgt, zumal seitdem die Französische Revolution in Gang gekommen war. Allein da der Träger deutscher Geistesbildung nur als Betrachter, nicht im Sinn irgendwelcher Betätigung zu den Zeitvorgängen Stellung nehmen konnte, entwickelte sich nicht viel mehr als eine Art politischer Klatschsucht. Kühl und vornehm wiesen daher Schillers „Horen" die Erörterung politischer Fragen von vornherein ab. Sie gingen den letzten und schwersten Fragen der Erziehung des Menschen nach; nur die eine Frage blieb ausgeschlossen, wieweit der Mensch unmittelbar in den Dienst des staatlichen Lebens treten könne.

Durch Napoleon und durch die Demütigungen, die er deutschen Staaten brachte, gewann Deutschland ein anderes Verhältnis zu Fragen des staatlichen Lebens. Schon die Romantik ließ sich, zum Teil im bewußten Gegensatz zu dem Klassiker Goethe, von dem bewegten politischen Leben des Tages tragen. Trotz allem Rückschritt, den seit 1815 die Regierungen deutscher Länder durchsetzten, entwickelte sich vom Anfang des 19. Jahrhunderts ab in stetem Aufstieg ein engeres Verhältnis zwischen Dichtung und öffentlichem Leben.

Wer die Entwicklung der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts in Abschnitte zu teilen sucht, braucht sich um entscheidende Wendepunkte des deutschen staatlichen Lebens kaum zu kümmern. Viel wichtiger als die Jahreszahlen, die den Siebenjährigen Krieg umrahmen, ist für ihn das Jahr, das den Anfang des „Messias" brachte, oder das Jahr, in

dem sich Goethe zu Straßburg einfand, oder der Augenblick, da Goethe und Schiller endlich sich die Hände zu einem unvergleichlichen Freundschaftsbund reichten.

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts hingegen hat Wendepunkte, die mit wichtigen politischen Vorgängen zusammenfallen: mit der Julirevolution von 1830, mit der Märzrevolution von 1848, mit der Gründung des neuen Deutschen Reichs. Noch immer ist das ganz anders als in den Ländern und Zeiten des nichtdeutschen Klassizismus. Nicht wecken Augenblicke staatlicher Größe der Heimat die Dichtung zu neuem Leben auf. Um 1830 und 1848 gab es keine solchen Augenblicke. Und der große Augenblick von 1871 fand dichterisch keinen ebenbürtigen Ausdruck.

Allein der Zusammenhang zwischen dem öffentlichen Leben und der Entwicklung des deutschen Geistes, also auch seiner künstlerischen Ausprägung in der Dichtung, wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts fester. Gewiß hatte der siebenjährige Kampf, den im 18. Jahrhundert Preußen auszufechten hatte, den deutschen Geist in seiner Entwicklung bestimmt. Ganz anders und viel stärker wirkte der Aufstieg Preußens im 19. Jahrhundert auf den Deutschen ein. Er lernte, was ihm während der Zeit des Klassizismus und der Romantik völlig ferngelegen hatte, die Kräfte, die im deutschen Volke enthalten sind, zu höchster wirtschaftlicher und politischer Betätigung anspannen. Seit 1871 wandelte sich das Bild, das der Deutsche selbst von sich hatte, vor allem aber das Bild des Deutschen, das sich dem Ausland ergab, auf das gründlichste. Die ganze Welt drängte vorwärts zu immer ausschließlicherer Mechanisierung des Daseins. In rastlosem Ansturm gewann sie durch die Mittel der Technik, die sich unvergleichlich rasch weiterentwickelten, den Kräften und Schätzen der Natur immer größere Leistungen ab. Das Dasein des Menschen sah sich auf neuen Boden gestellt. Scheinbar wurde spielend leicht, was bis dahin schwer oder gar nicht zu bewältigen gewesen war. Tatsächlich stellten sich bis in die täglichen Gewohnheiten hinein neue und anstrengende Forderungen, zu deren Bewältigung die Kraft des Menschen nicht immer ausreichen wollte. Das Leben nahm einen so schnellen Schritt an, daß nur rasche Entschlußfähigkeit noch wertvoll schien, während für Stunden bedachtsamer Selbstbesinnung — sie hatten gerade dem Deutschen einst die besten innern Gewinne gesichert — kein Raum übrig blieb. Der ganze Mensch wurde von innen nach außen gekehrt. In dem gesteigerten Wettbewerb wollte der Deutsche nicht hinter andern Völkern zurückbleiben, er wollte sogar an die erste Stelle treten. Wirklich stieg das neue Deutsche Reich in den Friedensjahren von 1871 bis 1914 zu einer Betätigung auf dem Weltmarkt empor und zu Erfolgen, die auf einzelnen Gebieten das

Mutterland technischer Organisation, England, überflügelten und etwas von amerikanischem Wesen dem ganzen Deutschen Reich, vor allem aber der Reichshauptstadt eigen machten.

Kaum dürfte ein anderes Volk innerhalb weniger Jahrzehnte jemals eine gleich gründliche innere Umwandlung erfahren haben. Von dem Lebensgefühl, das im Zeitalter des Klassizismus und der Romantik geherrscht hatte, kam das neue, das mechanisierte Deutschland völlig ab. Geistige Tätigkeit, auch künstlerisches Schaffen konnte unmöglich länger so bewertet werden wie einst. Mehr und mehr wurde Kunst zu einem entbehrlichen Schmuck technisch hochgestiegener Lebensführung. Dieser Schmuck wurde gut bezahlt, aber er verlor die Rechte einer notwendigen Voraussetzung der Lebensgestaltung. Die Ansicht kam auf, daß der Geschäftsmann, der mit Anspannung aller Kräfte den schweren Kampf ums Dasein durchzuführen hatte, für Kunst und Dichtung kaum noch freie Zeit übrigbehalte, ihnen bestenfalls gelegentliche Stunden der Ermüdung widmen dürfe. Diese Anschauung, die immer auf einen Abstieg der Kultur deutet, war von den geistigen Führern der Zeit um 1800 mit Erfolg bekämpft und überwunden worden. Schiller hatte der Muse zugerufen: „Was ich ohne dich wäre, ich weiß es nicht — aber mir grauet, seh' ich, was ohne dich Hundert' und Tausende sind.“ Die Romantik verkündete in Schillers Sinn den notwendigen Zusammenhang zwischen Kunst und Lebensführung. Wohl übertrieb der Deutsche nach 1815 die ästhetischen Lebensansprüche; in einem Zeitalter, das die neuerwachte öffentliche Betätigung des Menschen, vor allem sein politisches Wirken rückschrittlich einengte, ja knebelte, schien zeitweilig die Beschäftigung mit künstlerischen Fragen alles andere in den Hintergrund zu schieben. Doch im weitern Ablauf des Jahrhunderts setzte sich ein völliger Umschwung durch. Der Grundsatz der Arbeitsteilung, der allein den hohen Anforderungen an die Kraft des einzelnen erfolgreiche Erfüllung zu sichern schien, wurde auch auf das Feld der geistigen Bildung angewandt. Die Frau, die seit 1800 ihre Kreise immer weiter zu ziehen gelernt hatte und dem Manne auf seinem eigenen Arbeitsgebiet zur Mitarbeiterin, aber auch zur gar nicht ungefährlichen Mitbewerberin geworden war, nahm den innern und äußern Anteil, den um 1800 fast die gesamte Gesellschaft noch der Kunst und der Dichtung entgegenbrachte, immer ausschließlicher für sich in Anspruch. Es kam so weit, daß beinahe nur noch zu Frauen zu sprechen hatte, wer immer Fragen der geistigen Bildung zu lösen suchte. Die Frau ging an die Lösung solcher Fragen selbst und mit Erfolg heran. Dichterische, überhaupt künstlerische Arbeit der Frau setzte sich daneben kraftvoll durch. Der Mann, der künstlerisch schuf, sah sich auf die Seite

der Frau gedrängt, nicht nur auf sie angewiesen. Er galt dem Träger der Zeitaufgaben, dem Geschäftsmann, dem Industriellen, wie etwas Minderwertiges, das den hohen Ansprüchen des Augenblicks nicht gewachsen sei und dem nur der unaufhaltsam zunehmende Reichtum des Volks und das Bedürfnis, diesem Reichtum eine prunkvolle Außenseite zu leihen, den Lebensunterhalt gewährleisteten.

Vielleicht die seltsamste Folge des überhitzten geschäftlichen Betriebs, der die Kräfte seiner Vertreter restlos in Anspruch nahm, war die wachsende Gleichgültigkeit gegen Fragen der Politik, besonders der Weltpolitik. Die Träger des gewaltigen geschäftlichen Aufschwungs in Deutschland lebten der Überzeugung, daß sie aus eigener Kraft sich auf dem Weltmarkt durchsetzen könnten und müßten, beklagten zwar die geringe Unterstützung, die ihnen vom Staate gewährt wurde, wendeten indes durchaus nicht alle Kräfte daran, ihre gewaltige Arbeitsleistung im Ausland durch eine ebenbürtig starke und groß gedachte Politik zu sichern. Der Weltkrieg deckte endlich die bösen Folgen dieses Verhaltens auf und bewies, daß sogar ein Volk von ungewöhnlicher Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet des Handels und der Industrie schweren Schaden leiden kann, wenn es nicht von einer zielgewissen Politik getragen wird.

Auch an dieser Stelle versagte der Grundsatz der Arbeitsteilung. Die Kraft, die einen vielgestaltigen Reichtum von Einzelbetätigungen zu einem Ganzen zusammenfaßt, enthüllt sich jetzt mehr und mehr als unbedingtes Erfordernis. Wiederum war um 1800 deutsche Welt bemüht gewesen, dem einzelnen Menschen die Vielseitigkeit zu wahren, die allein zu kraftvollen Zusammenfassungen führen kann. Das 19. Jahrhundert machte in vollem Gegensatz zu solchen Wünschen den Menschen immer einseitiger und darum das Ganze ärmer an sichern Erfolgen.

Eine völlige Wandlung der Weltanschauung war die Voraussetzung. Im Zeitalter des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik erstieg die Philosophie des deutschen Idealismus ihre Höhe. In jäher Wendung folgte auf die Denkart Hegels, die dem Geiste die unbeschränkteste Herrschaft sichern wollte, eine durchaus gegensätzliche Auffassung: der deutsche Materialismus, der dem Stoff alle Anrechte gewährte, die von Hegel dem Geiste zugebilligt worden waren. Zwar bedeutete der Materialismus durchaus nicht das letzte Wort, das auf deutschem Boden während des 19. Jahrhunderts in philosophischen Dingen gesprochen worden ist. Allein die Macht einer Weltanschauung, der das Wirkliche nur eine Erscheinung, bedingt durch die Einrichtung unseres auffassenden Bewußtseins ist, war auf lange gebrochen. Die eigentliche Philosophie des spätern 19. Jahrhunderts wurde der Positivismus mit

seinen verschiedenen Abschattungen. Ihn bezeichnet grundsätzliche Feindschaft gegen alle Metaphysik, die über die Grenzen der Erfahrung hinausgehen will. Er entspricht einer Welt von so ausgesprochen naturwissenschaftlicher Richtung, wie es das spätere 19. Jahrhundert war. Er verzichtet auf alle Versuche, die letzten Ursachen der Erscheinungen zu ergründen, er bannt den Menschen und dessen Wunsch, die Voraussetzungen der Erscheinungen zu erfassen, in die Welt des Diesseits. Er widerstrebt religiösen Bedürfnissen, ist aber auch nicht in der Lage, aus eigenen Mitteln Fragen sittlicher Entscheidung zu beantworten. Er leitet weiter zu einem müden Skeptizismus, der die Dinge von Fall zu Fall nimmt, die letzten Fragen indes nicht zu lösen wagt, ja ihre Lösung für unmöglich und jeden Versuch der Lösung für zwecklos erklärt. Eine geschlossene Weltanschauung, die eine einheitliche Verbindung von Wissen und Wollen, von Erkenntnis und Sittlichkeit darstellt, ist aus solchen Voraussetzungen nicht zu schaffen. Ja, ihre bloße Möglichkeit muß von positivistischer Zweifelsucht geleugnet werden.

Nach 1900 drang die Überzeugung immer stärker durch, daß die zage Vorsicht einer wesentlich naturwissenschaftlich gedachten Philosophie, die ängstlich alle Versuche ins Metaphysische überzugreifen mied, Ansprüche unerfüllt läßt, die sich auf die Dauer nicht nur nicht unterdrücken lassen, die vielmehr dem gesamten geistigen Verhalten eines Volks zur notwendigen Vorbedingung dienen. Das neue Jahrhundert beginnt, besonders seit dem Anfang des Weltkriegs, wieder von der bloßen Betrachtung und Prüfung der Erscheinungswelt weiterzuschreiten zu der Erkundung des menschlichen Geistes und der Bedeutung, die er für die Erfassung, vielmehr für die Gestaltung der letzten und höchsten Bedingungen des menschlichen Daseins hat.

Jüngste deutsche Dichtung stellte sich sofort in den Dienst der neuen Aufgabe. Sie ist der Herold der Wiedererweckung des Geistes. Sie wagt es endlich wieder, die Dinge vom Standpunkt des Ewigen zu nehmen, nachdem gerade die Dichtung jahrzehntelang sich begnügt hatte, bei der Diesseitswelt vorsichtig haltzumachen. Sie schwingt sich kühn empor über ihre Umwelt, deren sorgsame Wiedergabe dem 19. Jahrhundert als eigentliches Ziel der Kunst erschienen war. Sie will nicht länger beobachten, sie will bekennen.

Beobachtung der sogenannten Wirklichkeit, Wirklichkeitskunst, Realismus ist die eigentliche und gewiß auch die große Leistung des 19. Jahrhunderts. Die deutsche Dichtung nimmt ganz wie die gleichzeitige Dichtung der andern Kulturvölker, ja wie die gesamte Kunst der Zeit diesen Standpunkt des Realismus ein. Von vorläufigen Versuchen, die schon

innerhalb von Goethes Klassizismus und bei einzelnen Romantikern anzutreffen sind, geht es in allmählichem Aufstieg empor bis zu einer Höchststufe der Annäherung an die Wirklichkeit, dem Naturalismus. Doch noch seine nächste Nachfolge, die auf den ersten Blick eine Umkehr zu bedeuten scheint, beharrt bei hingebungsvoller Abspiegelung und geht nicht weiter zu kraftvoller geistiger Überwindung und Gestaltung der Welt. Natürlich fehlt es nicht an Anzeichen, die schon vor 1900 die kommende Wandlung ankündigten. Aber das entscheidende Kennzeichen der Zeit blieb immer noch eine geistige Haltung, die sich aufs engste mit dem herrschenden Positivismus berührte.

Abermals scheint es, als ob deutsche Dichter sich vom Ausland die Wege zum Realismus hätten zeigen lassen. Denn die positivistische Betrachtung der Welt wurde in Frankreich und in England von der Forschung des 19. Jahrhunderts zuerst in feste Form gebracht. Der Zusammenhang zwischen ihr und der französischen Dichtung wurde besonders klar, als Zola seine ästhetischen Grundsätze verkündigte. Zolas Schaffen stellte sich mit Bewußtsein auf den Boden des Positivismus. Der Impressionismus der französischen Maler, von dem die Romandichtung Zolas ausging, nahm auch schon Züge des Relativismus an, der sich auf dem Gebiet der Erkenntnis aus dem Positivismus entwickelte. Zwar wurde der Relativismus von deutschen Forschern ausgestaltet; doch wenn man in ihm die Philosophie des künstlerischen Impressionismus feststellen zu dürfen meinte, so ließe sich noch immer behaupten, daß französische Kunst vor deutscher Wissenschaft die wesentlichen Züge relativistischer Weltbetrachtung gewonnen habe.

Allein impressionistische Kunst steht von vornherein französischem Formwillen viel ferner als deutschem. Der Impressionismus bricht mit den strengen, ein für allemal bestimmten Gestaltungsgrundsätzen, die nichtdeutschem Formgefühl entsprechen. Er ist auf französischem Boden unzweideutiger Verzicht auf die allgemein bindende Form, die über den einzelnen Kunstwerken steht und ihnen ein Gesetz vorschreibt. Er lockert den Aufbau, er kennt keine Grenzen zwischen den Künsten und zwischen ihren Unterarten. Er drängt alle Kunst ins Malerische. Er will nicht Begriffliches und Dauerndes, sondern das einmalige Erleben des Augenblicks künstlerisch zur Geltung bringen. Die äußere Gestalt des Kunstwerks soll wesentlich bedingt sein durch das Stück Leben, das zur Darstellung gelangt.

All das bedeutet eine Auflösung der wohlbemessenen Übersichtlichkeit und Klarheit, die bis dahin dem Franzosen für sicherste Gewähr echter Kunst galt. Es widerspricht dem Grundsatz des künstlerischen Gestaltens

romanischer Völker. Es nimmt auf, was der deutsche Formwille, besonders seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, angestrebt hatte. Es ist ein unverkennbares Zugeständnis an deutsche Form.

Die Entwicklung, die zur Zeit der französischen Romantik einsetzte und den Franzosen Eigenheiten deutscher Dichtung liebmachte, sie zur Nachbildung solcher Eigenheiten veranlaßte, erstieg ihre Höhe im Impressionismus. Rückhaltloser konnte französische Kunst deutschem Formgefühl sich nicht hingeben.

Der ganze Vorgang bezeugt überdies, wie sehr im 19. Jahrhundert die Entwicklung der Kunst gemeinsame Arbeit der europäischen Kulturvölker geworden ist. Goethes Begriff einer Weltliteratur, in der sich die Dichtung aller Völker zusammenfände, gelangte tatsächlich zur Verwirklichung. Jedes Volk hatte zu geben, jedes Volk übernahm, was ihm geboten wurde. Gemeinsame Arbeit der Künstler Europas förderte die Entwicklung der Kunst.

Die Deutschen erweckten abermals den Anschein, als wollten sie von den Franzosen lernen, was den Franzosen an deutschem künstlerischem Gut geschenkt worden war. Deutsche Impressionisten gingen in die Schule des französischen Impressionismus, ja schon deutscher Realismus lernte willig von französischem. Doch gerade der deutsche Realismus, der um 1840 einsetzte, steht wesentlich und mit Bewußtsein auf eigenen Füßen. Er ist echtdeutsch in seiner Abneigung gegen feste und allgemeine Formen. Er geht weiter auf dem Wege zu einer deutschen Form, den mit Goethe die deutsche Romantik beschritten hatte. Und er erzielte wirklich Beträchtliches. Der deutsche Roman zog die besten Gewinne. Er war die Modeform des Zeitalters. Er neigte von vornherein zu lockerer Gestaltung. Er mied am leichtesten das Gewollte und Getragene, das deutschem Formwillen widerspricht. Er gab ein Stück Leben nach dessen eigenen Formwünschen. Er legte es nicht in die Bande strenger Baukunst. Die Lyrik hatte nur fortzusetzen, was schon um 1800 erbracht war, um deutscher Form zu genügen. Am längsten behauptete sich festere äußerliche Gesetzlichkeit der Gestaltung im Drama. Der Naturalismus hatte zwar nicht zuerst den Mut, gutdeutsch auch den Bau des Bühnenstücks zu lockern, aber er hatte zuerst mit solchen Versuchen Erfolg auf der Bühne. Er setzte durch, was bisher nur vergebliches Wagnis gewesen zu sein schien.

Lockerung der Form konnte, ja mußte endlich zu einer Schwächung des Formgefühls führen. Im Zug der Zeit lag eine entschiedene Neigung, alles Begriffliche aufzulösen. Notwendigerweise ging es von einem Verzicht auf allgemein bindende Formgesetze weiter zu völliger Beseitigung von Formbedingungen. Untergrub schon der Historismus der Stil-

nachahmer das Stilgefühl, so verlor sich auf der Suche nach dem persönlichen Stil des einzelnen Kunstwerks leicht alles Gefühl für Stileigenheiten. Wie in der bildenden Kunst, wie im Kunsthandwerk bot man unter dem Vorwand persönlichen Stils einen Mischmasch von Stilen auch in dichterischer Arbeit.

Je weiter das 19. Jahrhundert fortschritt, desto gefährlicher wurde das Nachlassen eines starken Formgefühls. Die tiefeingreifenden Veränderungen, die sich im Leben des Deutschen einstellten, nahmen auch der Kunst einen Rückhalt, der noch um 1850 bestanden hatte. Unbegrenzte Möglichkeiten taten sich auf. Aber geistige Grundsätze, die aus dem Chaos eine neue Welt der Kunst hätten erstehen lassen, fehlten einem Zeitalter, das wesentlich materialistisch gesinnt war. Auch hier gebrach es an der starken vereinheitlichenden Kraft, die aus vielgestaltigem Reichtum von Einzelheiten eine große Zusammenfassung hätte erzielen können.

Am Ende des Jahrhunderts ging es diesem oder jenem endlich auf, daß eine schwere Kulturaufgabe sich den Deutschen ergebe und daß sie rasch gelöst werden müsse, wenn nicht deutsches Wesen und deutsche Kunst Schaden leiden sollten. Einer der machtvollsten Mahner war Nietzsche. Dichter gaben seinen Ruf nach deutscher Kultur weiter. Allein noch bedurfte es einer völligen Umkehr, um die Gefahren des bestehenden Zustandes nicht bloß zu überwinden, sie auch in vollem Umfang zu begreifen. Diese Umkehr vollzieht sich seit kurzem. Sie begann vor dem Weltkrieg. Bezeichnet wird sie durch grundsätzliche Abkehr von der positivistischen Weltanschauung und durch volles Bekenntnis zu einer neuen Herrschaft des Geistes über den Stoff. Zu großen Einheiten soll wieder zusammengeballt werden, was im Zeitalter des Realismus und besonders des Impressionismus sich in Einzelheiten zersplittert hatte. Der Geist soll wieder alle Erscheinungen durchdringen und ihre Stellung zueinander und zum Ganzen bestimmen.

War der Impressionismus deutschem Formgefühl entgegengekommen, so liegt es nahe, daß die jüngste, ganz anders gerichtete Dichtung von deutschem Formgefühl abweicht. Die jungen Bekenner verkünden die Heilsbotschaft einer neuen Herrschaft des Geistes mit einer Stärke innerer Spannung, die dem lässigern Verhalten des deutschen Lebensgefühls widerspricht. Eine Form, die vom Leben wegstrebt, das Leben überwinden und hinter sich lassen will, kündigt sich in ihnen an. Nicht im Spiegel des Augenblicks, sondern im Spiegel der Ewigkeit sehen die neuen Propheten sich und ihre Welt. All das war einst auch deutschem Wesen schon eigen. Allein es geht ab von dem deutschen Lebensgefühl unseres Klassizismus und unserer Romantik. Es ist weit entfernt von

Goethes Welt der edlen Einfalt und stillen Größe. Es nähert sich eher dem Wesen Klopstocks oder Schillers.

Allerdings werden die Namen Klopstocks oder gar Schillers von jüngsten deutschen Dichtern nur sehr selten angerufen. Weit mehr verpflichtet fühlen sie sich den Strindberg, Claudel, Rimbaud, Verhaeren. Ihnen sind sie verwandt in ihrem Bekennerbedürfnis, von ihnen übernehmen sie künstlerische Gebärden. Des tiefen innern Zusammenhangs mit ältern Stufen deutschen Schaffens sind sie sich nicht oder kaum bewußt, so wenig wie des Umfangs, in dem diese Ausländer deutscher Art und Kunst verpflichtet sind.

Verhaeren und Claudel verzichten schon in der Gestaltung ihrer Verse auf die altüberkommenen Grundsätze romanischen Ebenmaßes und romanischer Vorliebe für scharfe und klare Umrisse. Sie gehen mit Rimbaud weiter auf den Wegen eines völlig unfranzösischen freien Verses. Wie durchaus fremd die Wortkunst Claudels französischen Ohren tönt, beweist der frohe Beifall, den seine Landsleute ihm spenden, wenn er ausnahmsweise eine Ode in gereimten Versen französischer Überlieferung schreibt. Verlaine vollends hatte von den ersten französischen Versuchen im „vers libre“ ironisch gesagt, zu seiner Zeit habe das Prosa geheißen.

Die letzte Quelle des französischen freien Verses ist freilich nicht der deutsche freie Rhythmus, der von Klopstock erfunden und von Goethe, Hölderlin, der deutschen Romantik und Heine weiterentwickelt wurde, sondern — dank einer Umdeutung künstlerischer Absicht — die ungebundene Form, in die Gérard de Nerval Vierzeiler Heines übertragen hatte. Den Reiz dieser Versuche Nervals entdeckte Marie Krysinska den Franzosen. Der Zusammenhang, der zwischen Heine und neuerer französischer Dichtung sich hier auftut, zählt zu den sehr zahlreichen Einwirkungen, die auf französische Dichtung Heine ausübte. Ein eigener Zufall wollte, daß nicht die freien Rhythmen von Heines „Nordsee“, sondern nur bequeme Übertragungen seiner Reimstrophen dem französischen freien Verse zum Leben verhalfen.

Allein der Weg zu einer Form war eröffnet, die ganz unfranzösisch den Bau des Verses lockerte. Mit der Strenge des Versbaus wurde auch die logische Durchsichtigkeit französischer Wortkunst aufgegeben. Mit Willen wurde man unübersichtlich, suchte man das Undeutliche, betäubte und berauschte man sich an einem Gewühl und Gewimmel von Worteindrücken.

Claudels Sprache geht noch hinaus über Rimbaud, der zu Heines französischer Nachfolge zählt, und über den Flämen Verhaeren. Seine Sprache hat das rastlos Anstürmende, den Trieb, Gesagtes wieder und

wieder zu sagen, die Neigung, musikgleich wirkende Wortmassen in Bewegung zu setzen, nicht etwa um sich verständlicher zu machen, sondern um das Gefühl mächtiger aufzuwühlen: alle die Züge, die im Gegensatz zu romanischem den altgermanischen Formwillen bezeichnen, den Formwillen der Gotik, wie Wilhelm Worringer das nennt. Anders ist die deutsche Form Goethes oder der romantischen Lyrik geartet. Dafür ist Klopstock von dem fühlbareren Formwillen altgermanischer Dichtung erfüllt, hat er einen verwandten, rastlos vorwärtsdrängenden, immer wieder neuansetzenden, zu Wiederholungen neigenden Schwung. Klopstock fühlte sich bei solchem Formgefühl einig mit der Bibel, aber auch mit der Gestalt, die von James Macpherson dem „Ossian" geliehen worden war. Auch Claudels Sprache ist urverwandt der Bibel. Sie steht schon deshalb der Klarheit und Sachlichkeit des Franzosen fern, sie ist viel eher geneigt, einem rauschenden Strom von Wortgebilden die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit aufzuopfern. Sie wirkt durchaus unfranzösisch nicht auf den Verstand.

Ein ganzes Jahrhundert deutscher Einwirkung auf Frankreich konnte französische Dichter zu der unfranzösischen Kunst Claudels und seiner Nachbarn leiten. Franzosen, die in sich die Ekstasen von Richard Wagners Musik erlebt und sie mit Hingabe ausgekostet hatten, waren bereit, auch in der Dichtung auf die überlieferten Eigenheiten französischer Formstrenge zu verzichten. Wenn deutsche Dichter aber jetzt im Dienste jüngster Ausdruckskunst sich zu willigen Gefolgsleuten der Claudel, Rimbaud, Verhaeren machen, sollten sie sich bewußt sein, daß sie in diesen Dichtern französische Kunst von deutscher Prägung lieben. Von einer Prägung mindestens, die zwar nicht auf Goethe zurückweist, aber von Klopstock und seinem Gefolge gewahrt wurde. Hie und da nur dämmert einem der neusten Deutschen dieser Zusammenhang. Im Herbst 1917 las Theodor Däubler in Hellerau bei Dresden mitten unter seinen Schöpfungen auch Klopstock vor. Er bot ein wichtiges Zeugnis für das Werden einer Wiedergeburt wenn nicht Klopstocks, so doch klopstockischer Stimmungen und Formabsichten. Ob es tatsächlich zu einer Wiedergeburt Klopstocks kommen wird oder nicht, ist gleichgültig neben der Möglichkeit, daß deutsche Welt schon jetzt sich von Goethe abkehrt und einer grundverschiedenen künstlerischen Auffassung zuwendet.

Erster Teil

Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus

Erstes Kapitel

Von der Julirevolution bis 1848

Junges Deutschland

Am 2. August 1830 fragte Goethe einen seiner Besucher, was er von dem großen Zeitereignis denke. Alles stehe in Brand, es verlaufe nicht mehr bei geschlossenen Türen, der Vulkan komme zum Durchbruch. Der Gefragte begann sein Urteil über die Pariser Julirevolution auszusprechen. Goethe wehrte sofort ab: was liege ihm daran! Er hatte den wissenschaftlichen Streit zwischen Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire im Auge gehabt. Durch diesen Pariser Vorgang fühlte Goethe sich in seiner eigenen Naturauffassung bestätigt. Der politische Vorgang war ihm gleichgültig.

Goethes Wort steht an der Grenzscheide zweier Zeitalter, es trennt zwei Entwicklungsabschnitte deutschen Lebens voneinander. Der deutschen Jugend wurde der Pariser Umsturz von 1830 sogar noch wichtiger als Goethes Tod. Goethe hatte deutsche klassische und romantische Dichtung in sich vereinigt, das Lebensgefühl des 18. Jahrhunderts den Aufgaben dienstbar gemacht, die das neue Jahrhundert zeitigte, Natur- und Geisteswissenschaft in steter Auseinandersetzung mit deren jüngsten Vertretern zu neuen Zielen weitergeführt. Dennoch fühlte sich die neue Zeit dem faustisch weiterstrebenden, rastlos an dem geistigen Schaffen der Welt mitarbeitenden Greise so entfremdet, daß sie für ihn das Wort „Zeitablehnungsgenie" prägte. So nannte ihn Heine.

Freilich hatte sich des Zeitalters ein so heftiger Drang nach vorwärts, ein so starkes Gefühl von der Entwertung auch noch jüngster künstlerischer Leistung bemächtigt, daß selbst Heine sich bald in seinem besten Besitz bedroht sah. Ihm rühmte 1834 in der Schrift, die den neuen ästhetischen Absichten zu entscheidendem Ausdruck verhalf, Ludolf Wienbarg nach, er habe den flüchtigen Ruhm, Liederdichter zu sein, glücklicherweise sehr bald

mit dem größern vertauscht, auf dem kolossalen, alle Töne umfassenden Instrument zu spielen, das sich in der deutschen Prosa darbiete. Heine ließ sich durch solches Lob nicht beirren. Aber es bewies auch ihm, wie gründlich die Freude an den Klängen gebundener und gereimter Rede abgewirtschaftet hatte, nachdem kurz vorher die Romantik sich an diesen Klängen nicht hatte ersättigen können.

Ein Zeitalter bewußter Prosa in jedem Sinn des Worts kündigte sich an. Daß Verse trotzdem in kaum geringerm Umfang erstanden, daß sie gerade für die eigentlichen Absichten der Jüngsten sich besonders wertvoll erwiesen, diese Tatsache widerlegt Wienbargs Ansicht nicht. Denn Verse wurden, nachdem sie von Klassikern und Romantikern um der Kunst willen geformt worden waren, jetzt zu dem wirksamsten Mittel, der eigentlichen Aufgabe des Zeitalters zu dienen: einer Erweckung und Erziehung des politischen Lebens.

Seit Beginn des Jahrhunderts hatte sich der Wunsch des deutschen Klassizismus und der Frühromantik, auserlesenen Persönlichkeiten zu unbegrenzter Entwicklung zu verhelfen, mehr und mehr gebeugt vor den Ansprüchen der Gesamtheit. Die Begriffe „Volk" und „Staat" waren wieder zum Erlebnis geworden. Allein nach 1815 hatte die Rückbildung des deutschen wie des gesamten europäischen öffentlichen Lebens allen Versuchen im Wege gestanden, das staatliche Leben neu aufzubauen auf den Grundlagen, die von der französischen Umwälzung am Ausgang des 18. Jahrhunderts gelegt worden waren.

Als Napoleon besiegt und das stärkste Hemmnis, das einem neuen ganzen Deutschland im Wege stand, beseitigt war, stellte sich heraus, daß in dem neuerwachten deutschen Staatsgefühl Wünsche und Hoffnungen sich bargen, denen die leitenden Kreise nicht entgegenkommen wollten. Der Begriff Staat, dessen hohe Bedeutung den Deutschen am Anfang des Jahrhunderts aufgegangen war, wurzelte zuletzt doch in der Französischen Revolution. Im Gegensatz zu dem Weltbürgertum des 18. Jahrhunderts war die Notwendigkeit der staatlichen Vereinheitlichung aller Angehörigen eines Volks aufgedeckt worden. Die Lebensberechtigung des Staates lag mithin in der Tatsache, daß er ein Volk zu einem Ganzen verband. Darum sollte auch jeder Sohn dieses Volkes an der Leitung des Staates Anteil haben, nicht aber nur einigen bevorrechteten Ständen aller Einfluß auf die Geschicke des Volksstaates zufallen. Der dritte Stand, der die Französische Revolution in Gang gesetzt hatte und in ihr zur Herrschaft gelangt war, forderte auch in Deutschland seine Rechte. Ihm wurde entgegengehalten, daß vor den schlimmen Folgen der französischen Umsturzbewegung einzig die Rückkehr zu den alten Staatsformen bewahren

könne, die vor der Revolution bestanden hatten. Und zwar dachte man nicht so sehr an den Staat des 18. Jahrhunderts als an weit ältere staatliche Gestaltungen. Anknüpfen wollte man an der Stelle, an der das alte Deutsche Reich noch in voller Macht bestanden hatte.

Das deutsche Bürgertum, das sich durch das rückschrittliche Verhalten der Regierungen verkürzt sah, schwenkte folgerichtig zu den Anschauungen der Französischen Revolution ab. Der nationale Gedanke trat wieder in den Hintergrund. Wie eine entschwundene goldene Zeit voll schöner Hoffnungen erschien vielen jetzt der Augenblick, da auch Deutschland erwartungsvoll nach Frankreich hinübergeblickt hatte. Und abermals gewöhnte man sich daran, von Frankreich ein kommendes Heil zu erwarten. Dort herrschte zunächst freilich der gleiche Rückschritt wie in Deutschland. Aber noch war der napoleonische Gedanke stark und kräftig. Die fortschrittlich Gesinnten Frankreichs empfanden Napoleon fast nur noch als den Abkömmling der Revolution. In ihm verkörperte sich alles, was an unerfüllten Wünschen in der Brust der Freiheitsfreunde wogte. Hatte er doch auch Frankreich groß gemacht. Merkwürdig rasch übernahmen die deutschen Radikalen diese französischen Vorstellungen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts. In Deutschland, wo eben noch der Untergang Napoleons bejubelt worden war, blühte die napoleonische Legende bald ebenso reich auf wie in Frankreich. Alle Hoffnungen, die in deutschen fortschrittlichen Kreisen auf Frankreich gesetzt worden waren, schienen durch die Julirevolution des Jahres 1830 erfüllt zu sein. Wie kühne Hoffnungen damals in Deutschland geschmiedet wurden, lehrt das Tagebuchfragment Heines, das im zweiten Buch seiner Charakteristik Börnes (1840) enthalten ist.

Der dritte Stand wollte endlich ein Ringen belohnt sehen, das seit langem sich in Europa betätigt, durch die Französische Revolution zeitweilig einen unleugbaren Sieg errungen hatte. Wirklich konnte dem Bürgertum der Platz an der Sonne nicht lange vorenthalten werden. Die politische Rückbildung in der Zeit von 1815 bis 1830 war ein letzter Versuch, diesen Sieg aufzuhalten. In der Julirevolution wurde er auf französischem Boden erfochten. Er entpuppte sich bald als ein Sieg des Kapitalismus, das Bürgerkönigtum aber, das aus der Julirevolution hervorging, als Hort engherziger Politik des Geldbeutels. Ein zweiter Umsturz wurde angestrebt und im Jahre 1848 erzielt. Inzwischen war der vierte Stand sich seiner Kraft und seiner Wünsche bewußt geworden. In Frankreich leitete der neue Umsturz nur eine zweite Auflage des napoleonischen Kaisertums ein. In Deutschland suchte er nachzuholen, was im Jahre 1830 versäumt worden war, führte auch hier nur zu einem

Mißerfolge und ließ da wie dort dem bürgerlichen Kapitalismus die Zügel in den Händen. Blieb der Geist deutscher Dichtung nach 1848 auf lange Zeit hinaus bürgerlich im Sinn der Besitzenden und Beharrenden, so stellen die Jahre von 1830 bis 1848 in Deutschland und innerhalb deutscher Dichtung eine Zeit des Kampfes, ein Sturm- und Drangzeitalter des vorwärtsdringenden, mehr auf Macht als auf Mehrung des Besitzes bedachten Bürgertums dar. Vom Jungen Deutschland ging es weiter zur politischen Poesie der vierziger Jahre. Ein starker Wille nach Umwälzung griff zu allen Mitteln, die Erfolg versprachen, auch zu den Kampfworten des vierten Standes.

Dem demokratischen Geiste der Jungen erschienen Goethe und die deutsche Romantik als rückständig und als aristokratisch. Weit näher verwandt fühlte sich die Jugend mit Jean Paul. Er selbst bekämpfte in seiner Frühzeit Goethe, und von seinen Anhängern wurde der Kampf gegen Goethe geführt, dessen Anzeichen noch vor Goethes Hingang zu bemerken sind. Görres, Börne, Wolfgang Menzel spielten samt und sonders Jean Paul gegen Goethe aus. Menzels „Deutsche Literatur", die 1827 hervortrat und schon 1836 in erweiterter Gestalt wiedererschien, bezeichnet neben Börnes Angriffen den Höhepunkt der Bewegung, die sich gegen Goethe richtete.

Das Junge Deutschland beharrte nicht durchaus bei solcher Ablehnung. Es hätte sonst nicht willig zwei Frauen huldigen können, die sich mit Goethe aufs innigste verwandt wußten. Bettine von Arnim und Rahel Varnhagen sind gegensätzliche Naturen und waren von entgegengesetzter Seite an Goethe herangetreten. Bettinens Beziehung zu Goethe wurzelt im Leben, Rahel stand Goethe nur sehr selten von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Bettine nahm Goethe in Anspruch wie ein vererbtes, ihr gebührendes Besitztum, Rahel neigte sich demütig andächtig vor ihm. Bettine war bereit, den wahren Goethe zu ersetzen durch den Goethe, den sie träumte, Rahel las in Goethes Schriften wie in einer Offenbarung. Beide Frauen kamen aus dem Lager der Romantik. Rahel war mit der Berliner Frühromantik noch enger verknüpft als Bettine, dafür war Bettine die Schwester Klemens Brentanos und die Gattin Achim von Arnims, der beiden Genossen, die nach den Schlegel, Tieck, Novalis, Wackenroder, Schleiermacher dem romantischen Lebensgefühl eine neue und vielleicht die entscheidendste Wendung gegeben hatten. Beide Frauen vermittelten den Jungdeutschen eine ganze Reihe romantischer Gedanken. Sie machten zugänglich, was einst in romantischer Frühzeit kräftig sich betätigt hatte, dann aber auf den grundverschiedenen Wegen späterer Romantik in Vergessenheit geraten war. Sie standen auch auf dem Boden

werktätiger Arbeit für andere, den die Romantik im Anfang des 19. Jahrhunderts betreten hatte; auf dem gleichen Boden bewegte sich Arnim, wenn er dem Volke Zutritt zu deutscher Dichtung eröffnen wollte und in diesem Streben Besseres sah als in eigenwilliger Verwirklichung dichterischer Absichten.

„Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" erschien 1833, „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" zwei Jahre später. Beide Werke führten wieder zu Goethe hin, beide bewährten die hohen Erwartungen, die der geistigen Tätigkeit der Frau die Zeit romantischer Anfänge entgegenbrachte. Rahels Worte wurden von den Jungdeutschen wiederholt, wenn die letzten Wünsche einer freiheitsdurstigen Zeit zu formen waren. Nicht bloß Heine ließ sie für seine eigenen Lieblingsgedanken Zeugnis ablegen. Bettine suchte kühn und erfolglos König Friedrich Wilhelm IV. zu ihrem Glauben zu bekehren und leistete tatkräftige Hilfe dem politischen Dichter Gottfried Kinkel, als er seine Kampfrufe im Gefängnis zu büßen hatte.

So blieb die neue Zeit trotz allem auch der Romantik verpflichtet. Wohl meinte Heine, sie in seiner „Romantischen Schule", die 1836 zum Abschluß gedieh, für alle Zeiten eingesargt zu haben. Doch er selbst ließ später noch mit Willen romantische Weisen erklingen und schrieb in seinem „Atta Troll" 1843 das letzte freie Waldlied der Romantik. Noch deutlicher bezeugte Gutzkow das Bewußtsein enger Zusammengehörigkeit mit den kühnen Anfängen der Romantik, als er 1835 Friedrich Schlegels „Lucinde" und Schleiermachers Schrift über die „Lucinde" neu herausgab. Ein wichtiger Vorläufer der Frühromantik erstand bald darauf durch Laube zu neuem Leben: Wilhelm Heinse.

Heine warf der Romantik ihre Weltflucht vor und ihre Hoffnungen auf eine höhere Welt, zu der das Erdendasein nur eine Vorstufe bedeute. Er wollte Gegenwartsmenschen erziehen, die unbedenklich die Freuden des Diesseits auskosten sollten. Wiederum wurde Romantik nur von einer einzigen Seite genommen und ihre Freude an der Welt unterschätzt. Gerade wo sie sich mit Goethe berührte, gelangte die Romantik auch zu liebevoller Erfassung der diesseitigen Welt, künstlerisch daher zu realistischer Darstellung.

Das Junge Deutschland tat zwar noch viel wirklichkeitsfroher, aber in Wahrheit mied es noch sehr vorsichtig die Gegenden, in denen es philisterhaftes Behagen vermutete. Gegen den Philister kämpfte auch die neue Literatur, sie nannte ihn nur mit andern Namen. Hohe geistige Ansprüche blieben immer noch gewahrt. Sie wurden bloß ins Politische umgebogen. Wenn die Jungdeutschen von besserer Würdigung der

Wirklichkeit sprachen, meinten sie wesentlich nur bewußtere Einstellung auf den Augenblick, und zwar im Sinn eines politischen Glaubensbekenntnisses. Noch war bei ihnen von einer Kunst wenig zu spüren, die sich willig auf das Nächste und Engste einschränkte und die Poesie des Alltags auszuschöpfen suchte. Der Jungdeutsche ist alles eher als Heimatkünstler, er ist vor allem ein Tagesschriftsteller, der rasch und kräftig wirken will, unbekümmert um gelehrten Ballast, um so eifriger aber bestrebt, durch die Formung seiner Worte den Eindruck zu erzielen, keiner wisse gleich gut Bescheid über die Wünsche des Augenblicks, erkenne gleich sicher, wohin die Welt steure. Der Wille, aus dem Tag für den Tag zu schaffen, ist die Stärke und die Schwäche der Jungdeutschen.

Die Jungdeutschen sind die Begründer der deutschen Tagesschriftstellerei des 19. Jahrhunderts. Jean Paul entpuppt sich auch auf diesem Felde als ihr Führer. Selbst was in den Zeitungen von heute unter dem Strich erscheint, geht mittelbar auf seine witzigen Wortkunststücke zurück. Seine komischen Häufungen von sinnverwandten Begriffen, der Wortwitz seiner Bildlichkeit, seine Neigung, Ehen zu stiften zwischen zwei entfernten Vorstellungen, gegen deren Vereinigung alle Verwandten sich wehren, ja sogar der stete Wechsel zwischen Dampfbädern der Rührung und Kühlbädern der Satire kehren bei Börne und bei Heine ganz so wieder wie seine ironische Abzeichnung deutscher kleinstaatlicher Zustände. Romantiker wie Brentano hatten diesen Ton auf- und der „Harzreise“ Heines überdies den studentischen Zug vorweggenommen. Börne jeanpaulisiert auch in den Überschriften seiner ersten humoristischen Versuche; ihn übertrumpft da wie sonst bis zur Geschmacklosigkeit der bissige Zeitungsmensch Moritz Saphir, der doch sogar Heines Beifall fand.

Von Jean Paul kam der mächtigste politische Tagesschriftsteller der Romantik: Görres' „Rheinischer Merkur“ (1814—16) wirkte weithinaus über die Grenzen des deutschen Sprachgebietes. Görres selbst wurde vom Jungen Deutschland nur deshalb so heftig bekämpft, weil auch er einst für Befreiung gestritten hatte und daher, seitdem er für die katholische Kirche eintrat, der freiheitsdurstigen Jugend für einen Abtrünnigen galt. Ähnlich löste sie sich nur langsam von Wolfgang Menzel ab, der in die Beurteilung dichterischer Arbeit politische Gesichtspunkte hineintrug, ganz wie Börne. Politische Anspielungen bei passender und unpassender Gelegenheit zu wagen, wurde ein Grundzug aller jungdeutschen Schriftstellerei. Schon Chamisso, der von Heine als nächster Vorläufer des Jungen Deutschlands gefeiert wurde, widerstand nicht der Versuchung, in schlichterzählten Balladen unversehens Hiebe gegen die Machthaber der Zeit und gegen ihre rückschrittliche Politik zu führen. Solche Vermengung

des Alten mit dem Allerneusten widersprach nicht seinem Stilgefühl. Dem Jungen Deutschland selbst blieb, nachdem der Bundestag seinen Bann ausgesprochen hatte, überhaupt nur die Möglichkeit, seine wichtigsten Anliegen wie Nebenbemerkungen in Schriften einzufügen, deren Titel und wesentlicher Inhalt dem Politischen weit aus dem Wege gingen. Heine, der kurz vorher bei seinem maßlosen Angriff auf Platen sich selbst bloßgestellt und sein Verhältnis zu Deutschland fast zerstört hatte, lernte rasch eine gesichertere Fechterstellung und erwarb eine beträchtliche Fähigkeit, politische Spitzen so gut zu verhüllen und aufreizende Wendungen, sogar bitterste Verhöhnung gekrönter Häupter so harmlos einzukleiden, daß selbst sein ängstlicher Verleger Campe nur selten zum Rotstift zu greifen brauchte. Gutzkow nahm es schon wie ein selbstverständliches Vorrecht in Anspruch, von der Bühne Reden zum Fenster hinaus zu halten, mochten sie in den Zusammenhang des Vorgangs passen oder nicht. Er erzog Zuschauer, denen die anspielungsreichen Einschiebsel wichtiger waren als der innere Zusammenhang des Dramas und die sie aus dem Munde von Menschen hinnahmen, denen liberale Epigramme kaum zuzutrauen waren. Was kümmerte es sie, ob Friedrich Wilhelm I. fähig war oder nicht, englischen Freiheitssinn zu preisen oder österreichische Rückschrittlichkeit zu verspotten? Nach Heines Vorgang arbeitete Gutzkow ja so gewandt mit doppelsinnigen Worten, daß der preußische König zur Not etwas ganz anderes meinen konnte, als was die Zuschauer heraushörten. Gutzkow bewährte sich auch da als echter jungdeutscher Tagesschriftsteller, der den Feuilletons Heines ihre Griffe absah, noch lieber den Ton des Leitartikels auf der Bühne anschlug. Hebbels stilreinere Bühnenkunst wandte sich später mit Bewußtsein von diesem Brauche ab.

Gutzkow durfte sich auf Viktor Hugo berufen. Neben dem urdeutschen Jean Paul lockte Pariser Schriftstellerei die Jungdeutschen zum Wettbewerb. Börne und Heine nahmen diesen Wettbewerb sogar in französischer Sprache und in Pariser Zeitschriften auf. Die gründliche politische Umstellung, die sich nach Napoleons Sturz in Deutschland vollzogen hatte, erhob ja Frankreich wieder zum vielbewunderten Vorbild deutschen Lebens und Schaffens. Deutscher Klassizismus und deutsche Romantik hatten schier umsonst die Heimat von dem übermächtigen Einfluß französischer Literatur befreit. Fraglich bleibt nur, ob Börne und Heine von der französischen Tagesschriftstellerei wirklich bloß gelernt haben oder ob nicht vielmehr durch beide den Franzosen neue Ausdrucksmöglichkeiten zugeführt worden sind.

Börne fand sich gleich nach der Julirevolution in Paris, wo er schon um 1820 geweilt hatte, wieder ein. Heine folgte ihm etwas später nach.

Beide blieben in Paris bis an ihr Lebensende. Sie dort aufzusuchen, wurde ihren Anhängern liebe Gewohnheit. Sie alle ließen sich gern tragen von den Wogen eines politisch, aber auch künstlerisch und dichterisch reichbewegten Lebens. Wirklich nahm französische Dichtung um 1830 kühnere Anläufe als deutsche und schien eine neue Kunst ins Leben zu rufen. Die französische Romantik war auf eine neue Entwicklungsstufe emporgestiegen. Große Begabungen wie Viktor Hugo und Musset, George Sand und Balzac lenkten französische Dichtung in neue Bahnen. Sie standen mit Paris und mit dessen Leben in viel engerer Fühlung als deutsche Dichter gleicher Größe mit ihrer heimatlichen Umwelt. Sie hatten Neues zu sagen, sie mußten indes vor allem für Frankreich nachholen, was in Deutschland seit Goethes Anfängen erbracht worden war. Diese Romantiker Frankreichs teilten mit den deutschen Romantikern nicht nur den Namen. Mochten sie wenig oder gar kein Deutsch verstehen, sie holten die Waffen zum Kampf gegen den französischen Klassizismus dennoch aus Deutschland. Frau von Staëls Buch über Deutschland wirkte in ihnen ebenso nach wie die französische Übertragung von Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Nicht nur deutsches romantisches Gedankengut ging auf sie über; wenn sie die strenge Stilisierung der klassischen Rede zugunsten minder zager und gedämpfter Ausdrücke aufgaben, trafen sie mit dem deutschen Sturm und Drang zusammen. Überhaupt nahmen sie nur einen Brauch auf, der seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf deutschem Boden sich durchgesetzt hatte, wenn sie als geschlossene Schule gegen das Alte und Überwundene sich wandten. Das Schlagwort „L'art pour l'art", das von dem Romantiker Theophil Gautier ausgegeben wurde, ist vollends in unüberbrückbarem Gegensatz zu Grundanschauungen französischer Kultur den Wendungen abgelauscht, mit denen deutsche Klassiker und Romantiker für das Eigenrecht der Kunst sich eingesetzt hatten. So begann, von Heine früh erkannt, die Umbildung des französischen Geists ins Deutsche, die bis zum Weltkrieg sich verfolgen ließ und erst kurz vor 1914 von Franzosen bemerkt und bekämpft wurde.

Die jungdeutschen Verehrer Frankreichs rechneten der französischen Romantik nur selten vor, wie stark sie deutschen Vorgängern verpflichtet sei. Sie verliebten sich um so heftiger in das eigentlich Französische, das neben deutscher Anregung in den Dichtungen der französischen Romantik steckte. Nur Heine wahrte eine zweifelnde Haltung. Um so williger huldigte er andern Vorkämpfern eines neuen französischen Geists.

Deckte Börne seine Überzeugungen gern mit dem Namen Robert de Lamennais', der nach Heines spitzem Wort die Jakobinermütze aufs

Kreuz pflanzte, so stellte sich Heine zeitweilig ganz in den Dienst der neuen gesellschaftlichen Heilslehre des Saint-Simonismus. Rahel Varnhagen machte Heine dem Saint-Simonismus dienstbar, während sie doch entscheidende Gedanken dieses Glaubensbekenntnisses, einen guten Teil der Vorstellungen, die von den Jungdeutschen mit dem Schlagwort „Emanzipation des Fleisches“ saint-simonistisch verbunden wurden, sich aus eigenen Kräften längst erobert hatte.

Das Schlagwort „Emanzipation“ oder „Rehabilitation des Fleisches“ war ebenso wie die „Emanzipation der Frau“ von Prosper Enfantin in die Lehren des Grafen Claude Henri Saint-Simon eingeführt worden. Saint-Simon, der Anreger Auguste Comtes, wollte nur eine Neuordnung der Gesellschaft: im Dienste der Gesamtheit der Arbeitenden sollten Gelehrte und Industrielle nach Maßgabe ihrer Begabung regieren. Das Christentum hatte nur noch durch seinen gesellschaftlich-sittlichen Gehalt mitzuwirken. Enfantin ging weiter zu einer neuen Religion, die nicht wie das Christentum den Geist des Menschen auf Kosten des Fleisches allein ausbildete. Vielmehr sei die Materie wieder in ihr Recht zu setzen. An die Stelle eines Gottes, der nur Geist sei, habe ein Gott zu treten, der zugleich Geist und Stoff ist. Auf diese Wünsche Enfantins stützt sich Heines Hoffnung, nach der Sinnenfreude der Antike und der Weltverachtung des Juden- wie des Christentums breche endlich ein neues Drittes Reich an, das die alten Gegensätze zu einer großen Einheit verbinde. Gedanken, mit denen sich schon der deutsche Klassizismus Lessings und Schillers getragen hatte, die am Ende des 19. Jahrhunderts durch Nietzsche neues Leben und in Ibsen einen strengen, unerbittlichen Prüfer gewinnen sollten, sind die Voraussetzung fast der ganzen schriftstellerischen und eines Teils der dichterischen Arbeit, die von Heine in seinen ersten Pariser Jahren geleistet wurde. Freilich legte er sich im Kampfe gegen verstiegene Geistigkeit fast ganz auf die Seite der Materie. Er verkündete in starkem Widerspruch zu Enfantin, der weder Materialismus noch volle Sittenfreiheit zu seinen Zielen erhob, das Glück sinnlicher Genüsse, beanspruchte es freilich nicht bloß für den einzelnen, sondern für die ganze Gesellschaft, gab indes zugunsten einer derbstofflichen Glückseligkeitsphilosophie die hochgemute Sittlichkeit nicht nur Kants, sondern der gesamten deutschen idealistischen Denker aus der Zeit um 1800 auf. Heine folgte nur einem starken Zuge der Zeit. Er hatte in Deutschland Gesinnungsgenossen, die von ganz andern Voraussetzungen zu gleichem Ende gelangten, und er durfte sich mit Recht auf sie, auf die Junghegelianer, berufen.

Der Saint-Simonismus trieb seine deutschen Anhänger vom Idealismus der deutschen Philosophie weiter zum Materialismus, trotzdem

in den Jungdeutschen die letzte Steigerung nachwirkte, die dem deutschen Idealismus durch Hegel erstanden war. Allein im Lager von Hegels Anhängern vollzog sich gerade zu jungdeutscher Zeit eine Spaltung, die den einen Teil, die Junghegelianer, zu materialistischen Anschauungen führte. Hegel selbst hatte den Abtrünnigen die Waffen bereitet durch die Vieldeutigkeit seiner Lehre. Der beste Beweis für die weitgehenden Folgerungen, die sich aus ihr ableiten ließen, sind die „gottlosen Selbstgötter" (Heine gebraucht den Ausdruck), die aus seiner Schule hervorgingen, zunächst mit seinen andern Anhängern gemeinsame Sache machten und erst ziemlich lange nach seinem Tode um ihres religiösen Radikalismus willen sich von den gemäßigtern Genossen loslösten. David Friedrich Strauß' „Leben Jesu" (1835) verursachte die Trennung und schuf zugleich die neue Vereinigung der Junghegelianer. Ihre Gegner im Lager Hegels durften ihnen allerdings vorwerfen, daß sie an entscheidender Stelle von der Anschauung des gemeinsamen Lehrers abwichen. Hegel meinte, Wissen und Glauben versöhnen zu können. Seine Philosophie wagte sich an die Aufgabe, das Christentum als die absolute Religion zu erweisen. Unvereinbar war mit diesem Glaubensbekenntnis der Versuch von Strauß, den Begriff des Mythus auf das Neue Testament anzuwenden, noch unvereinbarer Ludwig Feuerbachs Wagnis, die Religion überhaupt als eine vom anthropologischen Standpunkt notwendige Selbsttäuschung darzustellen. Dennoch erweckt Heine, der in seiner ersten Pariser Zeit die Anschauungen der radikalen Hegelinge teilte, gern den Eindruck, als ob Hegel im vertraulichen Verkehr nicht anders als seine zerstörungslustigen Schüler gedacht hätte. Augenscheinlich sollte neben der vom Meister selbst verkündeten Lehre die Vorstellung einer Hegelschen Geheimlehre wachgerufen werden, deren Enthüller die „gottlosen Selbstgötter" seien.

D. F. Strauß' „Leben Jesu" ist einer der wichtigsten Schritte, die das Zeitalter über die Weltanschauung der Zeit vor 1830 hinweg tat. In jungdeutscher Dichtung wirkte er sofort nach. Gutzkows Roman „Wally, die Zweiflerin" (1835) setzte sich mit Strauß' Buche auseinander. Nächste Voraussetzung des Romans war der heldenhafte Selbstmord von Charlotte Stieglitz. Sie meinte, ihrem anspruchsvoll eitlen, aber unbegabten Gatten Heinrich durch ihren freiwilligen Tod das große Erlebnis zu schenken, das ihm zu einer unvergänglichen dichterischen Leistung fehle. Ihre Hoffnung erfüllte sich nicht, sie selbst aber wurde den Jungdeutschen durch ihre vergebliche Selbstaufopferung zu einer Heiligen, die sie neben Bettine und Rahel stellten. Theodor Mundt stiftete ihr in einem Buche ein Denkmal. Gutzkows „Wally" verknüpfte ihr Schicksal mit der Gedankenwelt des Saint-Simonismus und trat auch von dieser Seite in die Nähe George

Sands, der Dichterin des Saint-Simonismus. Gleich George Sand setzte Gutzkow den Namen einer Frau auf den Titel seiner Romane. Auf „Wally“ folgte „Seraphine“. Gutzkow übernahm nur, was durch Friedrich Schlegels „Lucinde“ schon in Deutschland geschehen war; wirklich wurde — auch wegen der unbeabsichtigten Kälte in der Zeichnung des Sinnlichen — seine „Wally“ sofort mit „Lucinde“ zusammengehalten. Die religiösen Fragen, die der Roman erwog, waren unmittelbar vorher von Gutzkow in „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ erfaßt worden und machten sich bald darauf in seinem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ geltend.

Auch „Wally“ wurde zum Anlaß der behördlichen Verfolgung des Jungen Deutschlands. Heine, Gutzkow, Laube, Wienbarg und Mundt erblickten sich unversehens auf der gleichen Liste polizeilich verbotener Schriftsteller. Die Verordnung des Deutschen Bundestages vom 10. Dezember 1835 traf sie samt und sonders aufs schwerste, bewirkte auch ihre endgültige Trennung von Wolfgang Menzel, dem sie die Hauptschuld an dem Erlasse zuschrieben und der ihnen fortan als Denunziant galt; die Jungdeutschen sahen sich überdies durch den Bundestag gewaltsam zu einer geschlossenen Partei verknüpft, während sie selbst sich gleich engen Zusammenhangs nicht bewußt waren und ihn im wechselseitigen Verhalten niemals wahrten. Verwechslungen seltsamster Art mit freiheitlichen Verbindungen gleichen oder ähnlichen Namens waren überdies dem Deutschen Bundesrat unterlaufen.

Immerhin fühlten sich die Verfemten samt und sonders als Vertreter einer neuen Generation und suchten deren Wesen auszusprechen. Gleich Gutzkows ersten Romanen waren Mundts „Madonna“ (1835) und Laubes dreiteilige Erzählung „Das junge Europa“ (1833—37) bestrebt, den Mann und die Frau der neuen Zeit zu verdeutlichen. Neben die Männer trat in der leidenschaftlichen, nachmals rasch bekehrten Gräfin Ida Hahn-Hahn die Frau. Ihre Romanfolge „Aus der Gesellschaft“ (1838—44) führte nicht nur die neue Frau, auch den neuen Mann vor, wie beide in den Augen eines geistvollen Weibes sich spiegelten. Besondern Reiz gab ihren Romanen ihre adlige Abkunft. Sie kannte die Lebensformen der höhern Schichten so gut wie Graf Pückler-Muskau; und wenn dieser hochadlige Reiseschilderer schon in seinen „Briefen eines Verstorbenen“ (1830—31) die Lebensführung seiner Standesgenossen in fernen, nichtdeutschen Ländern dem deutschen Leser urkundlich treu und daher verlockend vergegenwärtigte, so beschränkte auch Gräfin Hahn-Hahn sich nicht auf deutsches Land und blendete wie Pückler-Muskau den Snob, der gern mit vornehmen Umgangsformen liebäugelt.

Allerdings machte sich nicht nur bei Laube zunehmender Zweifel an der Ehrlichkeit der Neuen fühlbar. Auch Gutzkows Dramen richteten sich gegen Abtrünnige des eigenen Lagers. In „Uriel Acosta" (1847) ging er endlich von der bloßen Kämpferstellung seiner ältern Versuche weiter zu dramatischer Versinnlichung bedrückender wie beglückender Erfahrungen, die ihm selbst im Widerstreit gegen seine Umwelt erwachsen waren. Zu Gutzkow hatte sich, als der Bann über ihn ausgesprochen wurde, ein Mädchen rückhaltlos bekannt. Er übertrug das Erlebnis in die Seele eines Juden, der mit seinen eigenen Glaubensgenossen wegen seines religiösen Freisinns bittere Fehden auszufechten hat und unterliegt, die Sache des Judentums indes nicht aufgibt, gerade weil sie als verfemt gilt. Im Hintergrund steht Gutzkows zwiespältiges Verhältnis zum Judentum; es gestattet ihm keine reine Lösung des Konflikts. Trotzdem trug ihm das Stück den größten und dauerndsten seiner Erfolge ein; es wird heute noch mit Lessings „Nathan" unbeschadet der grundverschiedenen menschlichen und künstlerischen Haltung zusammengenannt. Als alter Mann blickte Gutzkow mit spöttischem Lächeln zurück auf die Zeit, in der er die literarische Mode des sogenannten Judenschmerzes, der Ahasverustrauer aufrichtig mitempfunden hatte. Berthold Auerbach aber fällte über Gutzkow unmittelbar nach dessen Hingang das Urteil, er sei ein intimer Judenfeind gewesen. „Uriel Acosta" ist, so richtig und so tief Gutzkow die Bedeutung des jüdischen Familiensinns erfaßt, vor allem ein Angriff, geführt gegen priesterliche Unduldsamkeit. Schon Gutzkows „König Saul" verfolgte gleiche Absichten und bot in der Gestalt Samuels eine Vorstudie zu dem starren Verfechter des Gesetzes Rabbi de Santos.

„Uriel Acosta" erstand als Drama aus einem ältern novellistischen Versuche Gutzkows, und zwar unter dem starken Eindruck der Pariser Bühne und ihrer Darsteller. Mit Viktor Hugo, vielleicht auch mit dem ältern Dumas wetteifert das Stück. Auch Gutzkow wollte die schwere Aufgabe lösen, Kunst und Bühnenwirkung miteinander zu vereinen. Seit Schiller war das deutsche Drama mit ganz wenigen Ausnahmen diesem Ziel kaum nahegekommen. Am wenigsten glückte es den Nachfolgern des Stürmers und Drängers Lenz, die Bühne zu erobern. Arnim, aber auch Grabbe, den die Gegenwart aus verwandten Formwünschen zu begreifen beginnt, hatten umsonst gerungen.

Arnims Umdichtung von Andreas Gryphius' „Cardenio und Celinde" löste das barockhaft wuchtige Trauerspiel, das durch seinen Stoff, durchaus aber nicht durch seine Gestaltung schon im 17. Jahrhundert wichtige Züge des kommenden bürgerlichen Dramas der Aufklärungszeit vorwegnahm, in unübersichtliche Breite auf. „Halle und Jerusalem, Studentenspiel und

Pilgerabenteuer" (1811) nannte sich die ungefüge Arbeit. Sie führte den Vorgang ihrer Quelle weiter zu einer Entsühnung, wie sie für Arnims sittliches Gefühl unentbehrlich war. Nicht als Ganzes, doch in der dichterischen Erfassung einzelner Lebensaugenblicke von starkem seelischem Gehalt, ferner in dem glücklichen Ausdruck echtdeutschen, drangvoll chaotischen Lebensgefühls tut das Stück einen beträchtlichen Schritt hinaus über gleichgerichtete Versuche des Sturms und Drangs wie der Romantik. Immermann nahm in seinem Trauerspiel „Cardenio und Celinde" (1826) den Stoff auf und blieb der Tragödie des Gryphius näher, suchte strengere Geschlossenheit zu wahren, vermochte indes nicht, eigene seelische Erlebnisse und Kämpfe, die er hinzutat, mit dem Überkommenen zu einer Einheit zu verschmelzen.

Immermann paßte, in vollem Gegensatz zu „Halle und Jerusalem", seinen „Cardenio" wie die überwiegende Mehrzahl seiner Stücke dem bestehenden Theater an. Seine geschichtlichen Dramen „Das Trauerspiel in Tirol" (1828), dessen Held Andreas Hofer zu einer tragischen Gestalt sich nicht umschaffen ließ, das Hohenstaufendrama „Kaiser Friedrich der Zweite" (1828), das in dem Träger der Titelrolle zuviel tragische Gebrochenheit ansammelte, als daß ghibellinischer Geist zu voller Versinnlichung gelangen könnte, endlich das dreiteilige Stück „Alexis" (1832), das seinem Dichter unter der Hand aus einem beabsichtigten Kronprinzendrama in der Art von Schillers „Don Karlos" zum Nachweis des Tragischen in der Gestalt Peters des Großen wurde, wichen von Schillers Wegen zu selten ab, um sich getrost der Führung Shakespeares anzuvertrauen. Schillers „Wallenstein" und „Tell" drängten ihre Griffe dem Dichter auf, der ein zu guter Dramaturg war, als daß er die Vorteile von Schillers dramatischer Darstellungskunst leichthin aufgegeben hätte. Nur Immermanns „Merlin" (1832), der sich eine Mythe nannte, den Wettbewerb mit Goethes „Faust" bewußt aufnahm und in die alte Überlieferung nicht nur schwere Gedanken, auch drohende Gefahren der nächsten Gegenwart und ihrer Ansprüche hineingeheimnißte, mutete der Bühne das überreiche Gewand metrischer Formen zu, das nach spanischem Muster von der Romantik, zunächst von Tieck, dem Drama geliehen worden war. Kühne Vorstöße im Dienst einer Umgestaltung der dramatischen Form bedeuten diese Werke Immermanns nicht. Sie gingen noch lange nicht so weit wie Kleists Schöpfungen.

Grabbe beschritt mit mehr Mut neue Wege. Er begann mit stofflichen Überraschungen und führte einen neuen Menschentypus auf die Bretter. Nicht einmal der Stürmer und Dränger Klinger verstieg sich zu einer Ansammlung von Greueln, wie Grabbes Erstling „Herzog Theodor

von Gothland" (1827) sie geflissentlich sucht. „Don Juan und Faust" (1829) türmte titanisch den Ossa auf den Pelion und schmiedete in ein Werk zusammen, was von zwei künstlerischen Leistungen höchsten Werts erbracht worden war: die Tragik des nordischen Wahrheitsuchers und den persönlichen Zauber des südländischen Genußmenschen. Die Vorwürfe der Großmannssucht, die mit unzureichenden Kräften Gigantisches erzielen will und notwendigerweise erliegt, und der Geschmacklosigkeit, die nicht nur Unerträgliches dem Leser zumutet, ihn auch noch durch große Namen betören will, blieben dem Anfänger nicht erspart. Er hätte sich nicht so waghalsig verstiegen ohne die feste Überzeugung, etwas von einem Titanen in sich zu tragen. Freilich war Grabbe sich zugleich bewußt, daß in seiner Seele das Schwunghafte des Übermenschen dicht neben einer fast übermäßigen Feinfühligkeit wohne. Die Gegensätze, die sich in Byron zusammenfanden, nahmen in Grabbe ähnlich wie in Heine eine besondere Form an: ein Überempfindlicher fühlt sich seiner Umwelt überlegen, gerade sein Feingefühl erscheint ihm wie ein Zeugnis echtern und bessern Menschentums, allein er versteckt es unter der Maske des Kraftgenialischen, um dem mißverstehenden Spott seiner minderwertigen Mitmenschen zu entgehen. So war Grabbe selbst und solche Menschen sind die Träger seiner ersten dramatischen Versuche. Noch Kaiser Heinrich VI., der Titelheld von Grabbes zweitem Stauferdrama, hat etwas von diesen Zügen, die in Gothland zu noch grellern Gegensatzwirkungen herausgearbeitet worden waren.

Der Bühne machen die beiden Stauferdramen von 1829 (ein „Kaiser Friedrich Barbarossa" ging voran) mehr Zugeständnisse als andere Dramen Grabbes. Schlachten, die unabsehbare Menschenmengen beanspruchen, sind ebenso wie in Grabbes letzten Stücken schon im „Gothland" und in dem wenig jüngern Bruchstück „Marius und Sulla" anzutreffen. Allerdings sind diese Schlachtvorgänge nicht bis ins letzte auf strengwirklichkeitsgetreue Wiedergabe angelegt. Bühnenanweisungen, die mit Reiterangriffen und mit Gewehr- und Geschützfeuer echtester Art arbeiten, stehen unmittelbar neben Vorgängen, die nur mit den üblichen Bühnen rechnen, nur auf ihnen möglich sind, nicht auf dem Riesentheater, das allein den Kampfauftritten Grabbes zu genügen scheint. „Friedrich Barbarossa" und „Heinrich VI." meiden jedoch solche Schlachtauftritte. Besonders aber geht Grabbe in den Hohenstaufendramen seltener an das Wagnis heran, ein allbekanntes geschichtliches Ereignis, ein berühmtes und oft angeführtes geschichtliches Wort auszuschöpfen. Grabbe scheut sonst nicht den Anschein, jedem geflügelten Wort nachzulaufen. Wirklich verwertet er Marius auf den Trümmern von Karthago genau so wie die

Sonne von Austerlitz oder die Garde, die stirbt, sich aber nicht ergibt, was bei Waterloo Cambronne gesagt haben soll und nicht gesagt hat. Grabbe mochte dem richtigen Gefühl vertrauen, daß Geschichtliches auf der Bühne an der Stelle anzupacken sei, wo es ins Leben der Nachwelt übergegangen ist, und sich auf seine Fähigkeit verlassen, dem entscheidenden geschichtlichen Augenblick seinen tiefsten Sinn abzufragen und diesen Sinn durch tiefeindringendes Nachfühlen in zwingende Sprache umzusetzen. Die wenigen Zeilen seiner Entwürfe zu „Alexander dem Großen“ und zu „Christus“ beweisen, daß er überhaupt von solcher Ausschöpfung des geschichtlichen Augenblicks ausging. Doch verraten auch sie, wie sehr Grabbe dazu neigte, mit Bewußtsein das Genie zu spielen, das in einem einzigen Ansturm erreicht, was andern auch nach langem Mühen nicht zufällt. Etwas Gewolltes und Überspanntes erwächst aus diesem Verhalten auch noch seinen reifsten Leistungen. Goethes Wort von den forcierten Talenten paßt auf wenige so gut wie auf Grabbe. Sein Bedürfnis, die einzelne wichtige geschichtliche Lage in einen engumschriebenen Auftritt von starkem Gehalt zusammenzudrängen, kündigt sich schon in „Marius und Sulla“ an, ersteigt indes die Höhe in „Hannibal“ (1835), nachdem „Napoleon oder die hundert Tage“ (1831) wie die Stauferdramen zu breiterer Pinselführung gegriffen hatte. Dagegen waltet in „Napoleon“ schon ungebrochen Grabbes Fähigkeit, neben der einzelnen Persönlichkeit die große Menge sich aussprechen zu lassen; im Gegensatz zu dem kurzen Erdendasein des geschichtlichen Genius und zu dem Seelenleid, das sich mit dessen Größe verknüpft, stellt bei Grabbe die große Menge das Dauernde und Beharrende dar, das Alltägliche und Gewohnte und Unvertilgbare. Der Genius geht unter, die Vielzuvielen bleiben bestehen. Die seelischen Bedrängnisse des Übermenschen verdeutlicht Grabbe mit einer Kraft, die über den reifen Schiller hinausgeht und zuweilen an Shakespeare heranreicht. Groteskes meidet er nicht. Schon in seinem Spottdrama „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (1827) hatte er die Bräuche der satirischen Komödien Tiecks und von dessen Nachfolgern ins Derbgroteske gesteigert. Seine Trauerspiele boten verwandter Stimmung gern Unterkunft. Sie widersprach nicht der gesamten Haltung von Grabbes Tragik, die sarkastisch das Kleinliche im scheinbar Großen, die Seelenpein im scheinbar Beglückten, den qualvollen Widerspruch im scheinbar Einheitlichen vergegenwärtigt. Als um 1900 verwandte Stimmung wieder sich einstellte und sittliche Anklage wieder zu den Barockmitteln der Groteske griff, kam Grabbe zu bessern und allgemeinern Ehren als während seines Lebens und bei der unmittelbaren Nachwelt.

Das Groteske steigert sich noch bei dem frühverstorbenen Georg

Büchner. Wie Grabbe im „Napoleon“ brachte Büchner in „Dantons Tod“ (1835) jüngste Vergangenheit in dramatische Gestalt. Die Form neigt zur Lockerung der letzten Werke Grabbes; ausdrücklich sollen nur dramatische Bilder gezeigt werden. Noch stärker als bei Grabbe kommt die bittere Ironie des Daseins geschichtlicher Größen zur Geltung. Wahrte bei Grabbe der Heros noch die Gebärde des Übermenschen, so nahm Büchner ihn von vornherein von der Seite menschlicher Schwäche. Die vielgenannten Träger der Französischen Revolution erscheinen bei Büchner indes auch in ihrer geschichtlichen Haltung am Rednerpult. Den Geschichtschreibern der Revolution entnimmt Büchner lange Reden, besonders Robespierres, und versetzt sie zum Nachteil des dramatischen Fortgangs in sein Stück. Es bedarf ungewöhnlicher Spielleiter und Schauspieler, diese Auftritte auf der Bühne zu rechter Wirkung zu bringen. Ungebrochener waltet Büchners Können, wenn er seine Helden im Hausrock, die Jakobiner unter sich, den Pöbel, der sich gehen läßt, den frivolen Stutzer oder die Dirne zeichnet. Im Gegensatz zu Robespierres asketischem Fanatismus, zu der kleinlichen Berechnung von Robespierres Gefährten gewinnt Dantons und seiner Freunde sinnenfroheres Gebaren den Anschein höherer Menschlichkeit. Die Studie des Revolutionsgenies, das von der rasch vorwärtsschreitenden Bewegung überholt wird, käme noch reiner heraus, wenn Danton weniger als Träger weltschmerzlichen Lebensekels gefaßt und — ein Vorläufer des Grafen Bertram in Hebbels „Julia“ — den Blasierten aus dem romantischen Gefolge Werthers minder angenähert wäre. Um so echter wirkt, was von Büchner in sinnliche Glut getaucht wird. Der Mädchenseele, die von ihren Sinnen beherrscht wird, hatte seit Lenz kaum ein zweiter so tief ins Innerste geblickt, auch nicht Brentano. Wie nahe Büchner selbst sich mit Brentano verwandt fühlte, verrät sein „Danton“. Ein Novellenbruchstück Büchners soll dem vielverkannten Lenz aus tiefinnerlicher Verwandtschaft gerechtere Würdigung und besseres Verständnis werben. Blieb das Lustspiel „Leonce und Lena“ in den Bahnen von Tiecks Komödien oder von Brentanos „Ponce de Leon“, so schuf Büchner auf den Wegen von Lenz sein Stärkstes in der raschhingeworfenen Skizze „Wozzeck“. Auch Grabbe hatte nicht mit gleicher Einfühlung und gleicher Beherrschung seelischer Ausdrucksmittel Menschen gestaltet, denen unversehens ein fast tierischer Drang alle sittliche Selbstbestimmung entwindet. Wieder reiht sich nur ein dramatisches Bild ans andere. Doch nicht nur durch solche Baukunst gewinnt das knappe Stück etwas von der Volksballade und ihrer sprunghaften Darstellung. Mord aus Eifersucht ist volksliedartig der stoffliche Vorwurf. Volksliedverse steigern die Stimmungsmacht dieser Abbilder

eines seelisch beengten und doch nicht nur stark-, auch feinfühlenden Menschentums. Noch im Augenblick der mörderischen Tat bricht heißes Liebesbekenntnis aus dem Munde des Armen, Bedrückten, Verlachten und Hintergangenen. Die Welt, die ihn mißhandelt, die ihm nur so viel Ehrgefühl gelassen hat, daß er nicht sein Liebstes mit einem zweiten teilen will, erscheint in groteskkomischem Licht. Da kündet sich in Büchner der Wille zu gesellschaftlichem Umsturz an, der diesen Sohn des rückschrittlichen Hessens beseelte.

Büchner kam in der Nähe von Darmstadt zur Welt, sein Freund Ernst Elias Niebergall etwas mehr als ein Jahr später in Darmstadt selbst. Niebergall ging allen umstürzlerischen Absichten sorgsam aus dem Wege. Sein feuchtfröhlicher Humor liegt weitab von Büchners Sarkasmen. Dennoch ist Niebergalls Lokalposse in Darmstädter Mundart „Datterich“ (1841) dem „Wozzeck“ verwandt in den geglückten Griffen, mit denen sie eigenbrötlerisches deutsches Wesen anpackt. Als am Ende des Jahrhunderts der deutsche Naturalismus erwachte, kam „Datterich“ zu neuen Ehren. Mag die Posse dem Frankfurter Dialektdichter Karl Malß stofflich noch so sehr verpflichtet sein, sie wurde doch in Büchners Nähe mehr als ein belustigendes Lokalstück. Sie ist ein beachtenswerter Versuch, deutschem Formwillen durch eine kühne Mischung von Wirklichkeitstreue und grotesker Komik gerecht zu werden.

Das ist ja die große Bedeutung von Arnims, Grabbes, Büchners dramatischen Bemühungen. Sie ahnten, daß die Aufgabe einer echtdeutschen Form noch mit andern Mitteln gelöst werden könne als vom Klassizismus Goethes und Schillers. Bewußt oder auch unbewußt trafen sie in der Auswahl solcher Mittel überein mit dem Sturm und Drang, mit Lenz, aber natürlich auch mit dem jungen Goethe. Was sie erstrebten, ist heute wieder zu neuem Leben erwacht.

Die schweren Aufgaben, die von Büchner wie von Grabbe der Bühne gestellt wurden, kamen zu ihrer Zeit fast gar nicht zur Lösung. Büchner aufzuführen, blieb unsern Tagen überlassen. Grabbes Stauferdramen, die einen Vermittlungsversuch vorstellen, stehen auch heute noch seinen bezeichnendsten Leistungen im Wege.

Gutzkow gab lieber zu hohe Ansprüche an die Bühne, er gab sogar hohe künstlerische Ziele auf, um sich den Zutritt zur Bühne zu eröffnen. Waren seine Vorläufer im Wettkampf mit Kotzebue und Raupach unterlegen, so wollte er den neuen Liebling des Publikums, Charlotte Birch-Pfeiffer, verdrängen. Zuerst versuchte er sich im bürgerlichen Schauspiel. Gut jungdeutsch borgte er dazu die Waffen von den neusten Franzosen, besonders von Scribe. Die Rolle des Räsoneurs, die von Scribe treff-

sicher weiterentwickelt worden war, taugte vorzüglich zur Verkündigung zeitgemäßer politischer Schlag- und Kampfworte. An Scribes geschichtliche Intrigenlustspiele schloß sich Gutzkows „Zopf und Schwert“ (1844) mit Geschick und nachhaltiger Wirkung an. Neben dieser Studie aus der Zeit des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. verblassen Stücke von der Art des „Königsleutnants“ (1852), die ganz wie Laubes „Karlsschüler“ (1847) und wie die Mehrzahl der Künstlerdramen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihre beste Kraft dem großen Namen ihres Helden danken, dessen Persönlichkeit jedoch nicht auszuschöpfen vermögen. Mußte doch in „Uriel Acosta“ sogar Baruch Spinoza als Knabe erscheinen, um dem Titelhelden zur Folie zu dienen, vor allem indes, um dem Bildungsbewußtsein der Zuschauer zu schmeicheln.

Unbedenklicher noch als Gutzkow stellte Laube seine Dramen auf Augenblickswirkungen ein. Der Bühnenverstand, den er von 1849 an als Leiter des ersten deutschen Theaters, der Wiener „Burg“, bezeugte, trug schon seine dramatischen Anfänge. Ohne sich viel um seelische Folgerichtigkeit zu kümmern, arbeitete er Auftritte von überraschender Spannung aus; er scheute nicht zurück vor Gemeinplätzen, wenn sie nur Rührung erweckten, und ließ sie in buntem Wechsel sich folgen mit Augenblicken, in denen ein unvorsichtiges Wort an Ohren gelangt, die es nicht hören durften, und lebensgefährlich zu werden droht. Geschickt umschifft er immer wieder die beängstigenden Klippen, auf die er um der Spannung willen zusteuert, und läßt sein Fahrzeug in kluger Berechnung nur am Ende des Stückes wirkungsvoll scheitern. Menschen zu gestalten, hatte solche Bühnenkunst nicht nötig; sie begnügte sich mit großen Worten, leidenschaftlichen Ausbrüchen, zündenden Wendungen oder mit bloßer Verkündigung edler Grundsätze. Doch stets ist Zug für Zug dem Schauspieler seine Arbeit vorgeschrieben, mit ungemeiner Sicherheit des Bühnenblicks. Günstlinge von Fürstinnen, wie Monaldeschi, Struensee, Graf Essex, waren Laubes liebste Helden. Weislich mied er Untiefen, an denen ältere Verwerter des gleichen Stoffs gescheitert waren. Sie an dichterischem Gehalt, an seelischer Folgerichtigkeit zu übertreffen, war ihm nicht gegeben und nicht wichtig.

Für die Erkenntnis der Seele des Gegenwartsmenschen fiel in den Dramen Laubes noch weniger ab als in Gutzkows Bühnenleistungen. Nur in allgemeinsten Zügen spiegelte sich da die innere Gebrochenheit der Jungdeutschen. Besser lassen die Romane des Zeitalters erkennen, wie problematisch man sich fühlte. Viel später meinte Spielhagen mit dem Wort „problematische Naturen“, das von Goethe stammt, den Kern dieser Menschen zu treffen. Schon 1832 faßte Alexander von Ungern-

Sternbergs Novelle „Die Zerrissenen“ den gleichen Grundzug des Zeitalters ins Auge. Zerrissenheit wurde nicht ohne stolzen Anspruch und fast wie ein Ruhmestitel von den Jungdeutschen zur Schau getragen.

Sie fühlten sich wegen ihrer seelischen Belastung wie etwas Besonderes und Fesselndes, weil diese Belastung sich mit gesteigerter Geistigkeit verband. Wie im Lebensgefühl der Romantiker entsprang dieses Bewußtsein dem Gegensatz zum Philister, dem das Leben hemmungslos und urbehaglich verläuft. Schon Werthers Weltschmerz und Fausts innere Rastlosigkeit nahmen für sich die Rechte gesteigerter seelischer Forderungen in Anspruch. Tiecks William Lovell und Jean Pauls Roquairol (im „Titan“) trugen um 1800 viele Züge der Gebrochenheit Byrons an sich, die bald darauf in Deutschland nicht nur wie etwas Verlockendes, auch wie etwas ganz Neues hingenommen wurde. Romantische Menschen wie Brentano, vor allem romantische Romanhelden, zuweilen auch romantische Romanheldinnen entwickelten den Typus des unausgeglichenen Menschen weiter, der geistig zu hoch steht, um an dem Alltagsdasein seiner Umgebung Freude oder auch nur Genügen zu finden. Die Jungdeutschen vermehrten dieses romantische Erbe, gewährten den geistreichen Zerrissenen noch mehr Rechte und ein bewußteres Selbstgefühl. Sie selbst vererbten das auf spätere Altersschichten. Hier wurzelt das jungdeutsche Wesen, das sich selbst auf den Höhen des spätern Realismus ab und zu unerfreulich verspüren läßt. Überspannte Geistreichigkeit ist diesem Wesen eigen. Gegen solchen Bildungsdünkel mußte noch Nietzsche kämpfen. Die Überwinder jungdeutscher Zerrissenheit erwarben sich geradezu volkserziehliche Verdienste. Sie beseitigten etwas, das auf die Romantik vom Anfang des Jahrhunderts zurückgeht, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts indes vom Jungen Deutschland, aber nicht bloß von ihm, bis zu äußerster, auch zu äußerlichster Einseitigkeit weitergetrieben wurde.

Noch immer wirkte in solchem Gebaren der betörende Zauber von Byrons Persönlichkeit nach. Er war stark genug, auch Dichter zu binden, die grundsätzlich dem jungdeutschen Wesen widersprachen. Den Namen eines deutschen Byron hatte man voreilig so ganz verschiedenen Naturen wie Platen, Chamisso und Heine erteilt. Heine liebäugelte nicht ungern mit dem Titel. Dann bestritt er wieder eine engere seelische Verwandtschaft mit Byron. Im künstlerischen Ausdruck geht er ja gewiß andere Wege, selbst wenn er als Mensch absichtlich die Haltung Byrons annimmt. Byron zog jedoch seine Mitwelt zu stark an, wenn er weltschmerzlich die Risse und Klüfte seiner eigenen Seele wies, als daß Heine nicht auch gern — goethisch zu reden — sich gewaltsam mit Sitte und Gesetz entzweit hätte. Im Lager der Gegner Heines aber trat um 1830 ein neuer deutscher

Lyriker auf, dem die Gaben Byrons in noch höherm Sinne zugeteilt zu sein schienen: früh weggeraffte Jugendblüte, Scharfblick, die Welt zu schauen, Mitgefühl für jeden Herzensdrang, Liebesglut der besten Frauen und ein eigenster Gesang: Nikolaus Lenau.

Lenau und die politischen Dichter

Die schwäbischen Romantiker vom Schlage Justinus Kerners spielten Lenau sofort gegen Heine aus. Er brachte ihnen die eigenen weltschmerzlichen Neigungen in wuchtigerer Gestalt entgegen und gönnte zugleich ihrem Gefühl für Landschaftsstimmungen neue Ausblicke. Diesen Bewohnern einer anmutigen und lieblichen Natur deutschester Prägung war er die Verkörperung einer schönen Ferne von weiterm Schwung der Linie. In Ungarn geboren, aber deutscher Abkunft, fügte Lenau ein neues Blatt in das Bilderbuch des Exotischen ein, das immer reicher angewachsen war, seitdem die Romantik dem Osten sich zugewandt und der „Diwan" Goethes nach Osten gerufen hatte. Byron und der Philhellenismus, der sich auf Byron berufen konnte, waren dem nähern Osten der europäischen Türkei gerecht geworden, Viktor Hugos Lyrik schöpfte den Farbenreichtum des Orients aus. Lenau eröffnete weite Blicke über die endlose Pußta Ungarns, er sah ihr ab, wie sie auf das Auge, er horchte ihr ab, wie sie auf das Ohr wirkt. Musikalisch hochbegabt, seelenverwandt mit der nervenaufpeitschenden Tongebung der Zigeuner, ihnen auch ähnlich in der äußern Erscheinung und in der Lebensführung, gab Lenau seinem schwermütigen Sang eine klangliche Gewalt, die über manche sprachliche Entgleisung wegtäuscht. Er selbst erblickte einen entscheidenden Zug seiner Dichtung in der Beseelung und Vermenschlichung der Natur. Der Verlauf des Frühlings wird ihm zu einem Mythus. In das Tier auf Erden wie in das Gestirn am Himmel legt er menschliches, legt er sein eigenes Lebensgefühl; die Natur beichtet ihm eine Zerrissenheit, von der sie erfüllt sei wie er selbst und seine Zeitgenossen. Gigantische Gestalten erstehen seiner Phantasie, wenn sie ihre Naturmärchen ausspinnt, Gesichte, wie Michelangelo sie gehabt haben mag, die aber besser durch das Wort anzudeuten, als mit den Mitteln bildender Kunst festzuhalten sind. Dieser Phantasie, der menschliches Erleben und Naturvorgang ganz wie der romantischen Naturphilosophie zu einer Einheit geworden war, hatte eine Fahrt nach Amerika wenig Neues zu bieten. Wohl war Lenau europamüde, wie nach Heines Vorgang ein Roman Ernst Willkomms es 1838 nannte. Amerikamüde kehrte er zurück. Sein geistvoller Landsmann Ferdinand

Kürnberger setzte 1856 dieses Wort auf den Titel einer Erzählung. Er dachte gewiß an Lenau.

Fühlbarer noch als in Lenaus Lyrik sind die seelischen Kämpfe des Zeitalters in seinen umfangreichern Dichtungen, die gern Lyrisches zu einem epischen Nacheinander verbinden. Unter ihnen nehmen Lenaus Gedankendichtungen eine Sonderstellung ein. Sie erliegen fast unter dem Schwergewicht rascherworbenen und darum nicht völlig beherrschten philosophischen Wissens. Grillparzer führte sie scharfsichtig zurück auf Lenaus Bedürfnis, durch „späte Bildung“ den Ruhm, der ihm zugefallen war, fester zu begründen. Zuletzt spottete Lenau selbst über seine spekulativen Bocksprünge; zu einer festumschriebenen Weltanschauung verhalfen sie ihm nicht. Das klingt einmal wie grundsätzliche Widerlegung der Emanzipation des Fleisches und gleich darauf tut sich Durst nach Genuß und Freude auf. Die Schwaben trieben ihn zur Gedankendichtung und konnten ihn gleichwohl nicht zum unentwegten Verfechter des Verzichts auf die Ansprüche des Saint-Simonismus, Heines und der Jungdeutschen machen. Seine „Albigenser“ von 1842 verkünden Hegels Lehre von der unhemmbaren Entwicklung des Geistes und kehren sich durch die Forderung geistiger Freiheit nicht nur grundsätzlich ab von dem Standpunkt des weltflüchtigen „Savonarola“, der nur fünf Jahre früher erschien, den Mystizismus des Romantikers Franz von Baader gegen Goethe und Hegel ausspielte und weltfeindlichen Nazarenismus im Gegensatz zu Heines Verherrlichung eines sinnenfreudigen Hellenismus vertrat; sie führen sogar die zeitgemäße politische Anspielung in geschichtliche Dichtung ein. Sie nehmen Wendungen der gleichzeitigen politischen Poesie auf.

Die politische Poesie wurde von Lenaus Freund Anastasius Grün in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ 1831 eröffnet. Der österreichische Hocharistokrat, der sich unter dem sinnigen Decknamen verbarg, focht gesinnungstüchtig im Zeitalter Metternichs für die Wünsche des heimischen Liberalismus. Sonst knüpfte er gern an mittelalterliche Überlieferung an, die von der Romantik wie Volksdichtung empfunden worden wäre, oder gleich an das Volkslied. Dem Wunsch der Romantik, die Größe deutscher Vergangenheit vom Standpunkt der engern Heimat zu besingen, kam seine Romanzenreihe nach, die in der Nibelungenstrophe Uhlands den Kaiser Maximilian I. feiert, von verwandten Leistungen der Romantik sich durch den österreichischen Grundton unterscheidet. Vorgänger auf dem Felde freiheitfordernden Sangs hatte Grün schon in den Lyrikern der Befreiungskriege, die nach Napoleons Sturz mehr oder minder kräftig eine Erneuerung Deutschlands gefordert hatten. Karl Follen wagte damals Worte, die kaum von den schrankenlosesten Ausbrüchen der spätern

politischen Poesie überboten wurden. All das ward durch die Obrigkeit rasch zum Schweigen gebracht. Nur da und dort, etwa bei Platen, Wilhelm Müller und Chamisso, und am liebsten als Aufschrei fremder unterdrückter Völker erklang noch der Ruf nach Freiheit. Grün nahm ihn als erster in eine geschlossene Reihe von Gedichten auf. Fortan waren die Forderungen der Liberalen häufiger, und zwar wieder besonders in Chamissos Versen zu vernehmen. Doch selbst Heine ging in seiner ersten Pariser Zeit fast ganz auf in handgreiflicher dichterischer Verkündigung der saint-simonistischen Lehre von der Emanzipation des Fleisches. Seine politischen Forderungen vertrat er lieber in den Aufsätzen, die er deutschen Zeitungen zusandte. Seit der Mitte der dreißiger Jahre unterband vollends der Erlaß des Bundestages seine wie seiner jungdeutschen Gefährten politische Kundgebungen.

Auf den künftigen König von Preußen hatte die liberale Jugend große Hoffnungen gesetzt. Als der geistvolle, der Literatur und der Wissenschaft wohlwollende Fürst 1840 den Thron bestieg, zerfielen die Hoffnungen rasch in nichts. Im gleichen Jahre führte ein kräftiger Ausdruck deutschen Vaterlandsgefühls zum Ausbruch einer dichterischen Bewegung, der höher als das Vaterland die politische Freiheit galt. Frankreich verlangte wieder einmal nach der Rheingrenze. Nikolaus Becker erwiderte mit seinem Rheinlied, Schneckenburger mit der „Wacht am Rhein". Die Mitwelt berauschte sich an Beckers Lied. Der Nachwelt konnte eines Tages Schneckenburgers Sang zum erlösenden Worte werden. Die Mitwelt antwortete aus Robert Prutz' Munde dem Lied vom freien deutschen Rhein mit der Frage, ob der Rhein wirklich frei sei. Schon 1841 folgte auf die drohende Frage eine Sammlung von Liedern Herweghs, die mit hinreißendem Schwunge und mit überwältigender Rednergewalt der Freiheit eine Gasse zu schaffen versuchten. „Gedichte eines Lebendigen" nannte sich das Büchlein und bezeugte durch die Überschrift, daß der Jugend von 1840 das jungdeutsche Gebaren nicht mehr genügte. Graf Pückler-Muskau war wegen seiner „Briefe eines Verstorbenen" nicht bloß von Goethe gelobt, auch wegen der Geschicklichkeit, mit der Miene eines hochadligen Lebenskünstlers liberale Wendungen vorzubringen, von den Jungdeutschen, besonders von Heine gefeiert worden. Den Tübinger Stiftler Georg Herwegh, der als Anhänger von D. F. Strauß relegiert worden war, den Schwaben, der mit seinem Landsmann Schiller die Gabe zündender Rede teilte und die Fähigkeit, langnachwirkende Schlagworte zu formen, widerte Pückler-Muskaus Halbschürigkeit an. Mit Schiller verfocht Herwegh das Unbedingte. Selbst Heine bewunderte seine Entschiedenheit. Bald siegte über das erste Gefühl der Bewunderung die Spottlust Heines. Herwegh meinte, Friedrich Wilhelm IV. zu seinen Ansichten bekehren zu können. Wie kläglich für ihn

die Aussprache mit dem Fürsten, wie noch viel kläglicher später ein Putschversuch des Verbannten Herwegh ausfiel, erzählen sarkastische Verse Heines. Herwegh hatte mit den „Gedichten eines Lebendigen" seinen Schatz auf einmal verschwendet. Er kam nicht weiter, trotzdem oder vielleicht weil man ihn drängte, seine erste Leistung durch eine noch genialere Tat zu übertrumpfen.

Dem Zwange, Farbe zu bekennen, konnte sich kaum einer unter den Dichtern der Zeit entziehen. Gelehrte wie Hoffmann von Fallersleben oder Wilhelm Wackernagel legten ihre wissenschaftliche Arbeit, die sich der Erkundung altheimischer Überlieferung befliß, beiseite, um ihre politischen Ansprüche zu formen. Hoffmann, der kurz vorher das vaterländische Lied „Deutschland, Deutschland über alles" geschaffen hatte, verlor seine Breslauer Professur, Gottfried Kinkel, der durch die Verserzählung „Otto der Schütz", einen liebenswürdigen Nachklang anspruchslosester Romantik, weiten Kreisen ein gern hingenommenes Geschenk stiftete, kam, da er vom politischen Sang zu aufrührerischer Tat weiterschritt, nicht nur um sein Bonner Lehramt; er entzog sich lebenslänglicher Zuchthausstrafe bloß durch die Flucht. Friedrich von Sallet, Verfasser eines beschaulichen Gegenstücks von Rückerts „Weisheit des Brahmanen", formte unzweideutig das Entweder-Oder, vor dem jeder seiner Dichtergenossen damals stand. Nicht nur Gottschall oder Wilhelm Jordan, auch Gottfried Keller tat mit. Wenige bekehrten sich so eilig zu entgegengesetzten Ansichten wie der „kosmopolitische Nachtwächter" Franz Dingelstedt; er war der geborene Hofmann und fand auch als Leiter von Hofbühnen rasch den rechten Weg, seine wahre Begabung ausreifen zu lassen. An keinem bewährte sich der Zwang der Zeit so stark wie an Ferdinand Freiligrath.

Der Sehnsucht nach dem Fremdländischen kam er am weitesten entgegen. Er überholte den Eindruck des Exotischen, den die Gedichte Chamissos oder Lenaus erweckten, er wetteiferte mit Viktor Hugo nicht nur in berückender Versinnlichung des Farbenzaubers ferner Länder, auch im Vers und im Reim. Der Alexandriner wurde durch ihn der deutschen Zunge wieder geläufig; seine Neigung, gesuchte Fremdwörter dem Reime zuzuweisen, gab einer künstlerischen Unart durch umbeschränkte Anwendung fast den Anschein der Berechtigung, mindestens die Rechte einer absichtsvollen Manier. Derb und handgreiflich sind seine Mittel, aber sie wirken durch die barocke Kraft ihrer Musik. Daß er Lieder dichten konnte, die vaterländisch gedacht waren und volkstümlich zu werden vermochten, bewies in seinen Anfängen sein „Prinz Eugen", bewies viel später seine „Trompete von Gravelotte", eine der nachhaltigsten Leistungen der Kriegslyrik von 1870—71. Es mochte die politischen Dichter wurmen, einen derart

sprachgewaltigen Sänger nicht auf ihrer Seite zu wissen. Freiligrath kam durch sein abwehrendes Wort, der Dichter stehe auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei, in den Verdacht, dem Rückschritt dienen zu wollen. Da war es um seine Unabhängigkeit geschehen. Noch weit rückhaltloser als die Genossen vertrat er fortan den Umsturz. Dichtete später Herwegh die Arbeitermarseillaise, das Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeitervereins, so kündigten sich in Freiligraths Liedern die Stimmungen des vierten Standes und dessen dumpfer Groll gegen die Besitzenden wie das Bewußtsein seiner verborgenen Macht schon vor 1848 an.

Daß hinter den bürgerlichen Parteien, die nach Freiheit riefen, noch eine andere Welt mit weitergehenden Wünschen stand, erkannten wenige so gut und so früh wie Freiligrath. Ungern-Sternbergs Roman „Paul" (1845) bewies gleichfalls den Scharfblick seines Verfassers: ein Adliger wird Arbeiter, um seine Zeit besser zu verstehen. Gleichzeitig stellte eine Erzählung Willkomms in Deutschland „Weiße Sklaven" fest. Das Wuchtigste aber erstand auf diesem Gebiet in Heines Lied der schlesischen Weber, angeregt durch den Aufstand vom Jahre 1844. Ihn versinnlichte am Ende des Jahrhunderts Gerhart Hauptmanns Trauerspiel. Doch schon 1851 hatte Robert Prutz in seinem Proletarierroman „Das Engelchen" von dem Fabrikherrn und von der Maschine erzählt, die ein blühendes Weberdorf und dessen Handwerk vernichten und aus freien Menschen Sklaven eines eigensüchtigen, unbarmherzigen Kapitalisten machen.

Allein Heines Lied steht vereinzelt da unter seiner gleichzeitigen Dichtung. Dieser Meister politischer Satire spann seine Fäden gern allein, wohlbewußt, daß ihm zum Mitstreiter einer größern Verbindung alles fehlte. Er war zu abhängig von augenblicklicher Stimmung, hatte zu früh die Schwächen der Menschen romantisch-ironisch belächeln gelernt, als daß er den gesinnungstüchtigen Gefolgsmann einer Partei hätte darstellen können. Von seinem saint-simonistischen Standpunkt erwog er zwar eine noch viel gründlichere Umgestaltung der Gesellschaft als viele der politischen Dichter. Doch die derbsinnliche Wendung, die er seiner Heilsbotschaft unbeschränkter Genußfreude lieh, widersprach durchaus der anspruchslosen, minder weltfreudigen Art Börnes. Um diesen sittlich strengen Eiferer scharten sich in Paris Gleichgesinnte, die mit ihm eine deutsche Revolution anbahnen wollten. Ihnen galt der Genüßling Heine für unzuverlässig. Persönliche Gründe, die mit seiner Eitelkeit zusammenhingen, entfremdeten ihn überdies den Vorkämpfern der Freiheit. Unmittelbar vor dem Beginn der politischen Lyrik der vierziger Jahre rechnete er in einem bitterbösen Buche mit Börne ab und mit dessen Anhängern, die ihn selbst in politischen Dingen nicht ernst nehmen wollten. Er war auch Romantiker genug ge-

blieben, um neben und vor der Gesinnung die künstlerische Gestaltung zur Hauptabsicht seines Schaffens zu erheben. Anderseits lag ihm gar nichts daran, gleich Robert Prutz in politischer Komödie mit Platens Umformung des Aristophanes zu wetteifern. Gesinnungstüchtigere fällten ihm das Urteil, er sei nur ein Talent und kein Charakter. Dies Talent im höchsten künstlerischen Sinn zu erweisen und die schwachen Seiten der Gesinnungsmenschen zu verhöhnen, dichtete er die Geschichte von dem Tendenzbären Atta Troll (1843).

Der Reiz des umfangreichsten dichterischen Baues, den dieser Herrscher im Gebiet epigrammatisch kurzer und scharfer Lieder jemals geschaffen hat, liegt in der buntscheckigen Verbindung derber, fast grober Spottlust mit einer Fähigkeit, dichterische Gesichte von packender Anschaulichkeit des Landschaftlichen zu gestalten, wie er sie nicht erreicht hatte, als er in jungen Jahren das Meer mit seinem ganzen Stimmungsreichtum als erster für deutsche Dichtung eroberte. Die Pyrenäen gaben ihm genug Gelegenheit zu beweisen, wie glücklich er mit allen Schilderern ferner Landschaften wetteifern könne, ohne in Freiligraths „Janitscharenmusik“ zu verfallen. Vorsichtig mied er den Anschein, die Natur um ihrer selbst willen abzuzeichnen. Sie blieb die stimmungsvolle Umrahmung seltsamer Vorgänge, die aus solcher Stimmung ihre beste Begründung holen. Die Märchenwelt Tiecks oder E. T. A. Hoffmanns wirkte in „Atta Troll“ wie etwas ganz Neues. Der Abkömmling und Überwinder der Romantik erwies sich als unumschränkter Herrscher auf dichterischen Höhen, zu denen die Gesinnungsdichter nicht hinaufdringen konnten. Gleichwohl schloß sich sofort sein Wintermärchen „Deutschland“ (1844) an, das nur als unzweideutige politische Spottdichtung gefaßt werden konnte. Der Schluß freilich mit der jähen Brechung der Stimmung vernichtete den Anschein, Heine wolle den ganzen Ernst umstürzlerischer Gesinnung auch einmal wahren.

Hier wie in den vielen Zeitgedichten, die er bis an sein Lebensende verfaßte, ist Freude an witzigem Spott immer noch stärker beteiligt als zielsicherer politischer Wille. Die strengern Ansprüche, die er an seine Kunst im „Atta Troll“ gestellt hatte, kamen zu besserm Recht in den Balladen des „Romanzero“ (1851), Dichtungen voll herben Grolls gegen den Weltlauf; nur schlimmes körperliches Leiden konnte den Verherrlicher der Weltfreude, zu dem in der ersten Pariser Zeit Heine nach den Weltschmerzstimmungen seiner Jugend geworden war, wieder so schwermütig machen. Die saint-simonistischen Wünsche schied Heine aus dem Glaubensbekenntnis seiner Spätzeit aus. Sein religiöses Gefühl erstarkte und gab das stolze Bewußtsein einer pantheistisch gedachten Gottähnlichkeit auf.

Er war nahe daran, den strafenden und rächenden Gott des Alten Testaments anzuerkennen. Immer wieder erwiesen seine letzten Dichtungen, daß dem Schönen auf Erden kein Bestand gegeben sei. Der neuerwachte Pessimismus wirkte auf Heines Schaffen wie eine Läuterung. Es gewann die Kraft stillen Verzichtens und gelangte zu höherer Weihe. Gleiche Züge weist die durchgeistigte Liebespoesie seiner letzten Jahre.

Heines Lyrik hatte nie vorher von der Liebe in seelisch so vertieften Tönen gesungen. Jetzt richtete er im Bewußtsein naher Trennung erschütternde Worte an seine Frau Mathilde. Völlig durchgeistigt ist alles, was er kurz vor seinem Ende seiner letzten Geliebten, der „Mouche“, zu sagen hatte. Mischten sich sogar in diese Verse Sarkasmus und Selbstverspottung, so bezeugen sie doch, daß Heine noch die zartesten, kaum faßbaren, nie vorher ausgesprochenen seelischen Zusammenklänge von Mann und Weib in kunstvolle Sprache umzusetzen befähigt war.

Die Gegenströmung

Keinesfalls darf Heine wegen des „Atta Troll“ schlechtweg als Widerpart der freiheitfordernden Dichter gelten. Einheitlicher und folgerichtiger vertraten andere das Vorrecht reiner Poesie gegen die Tendenzdichter. Spielte Herwegh die Überschrift seiner Liedersammlung gegen Pückler-Muskau aus, so kehrten sich Moritz Graf Strachwitz' „Lieder eines Erwachenden“ (1842) gegen die „Gedichte eines Lebendigen“. Sie hoffen nach der Zeit der verneinenden Schreier und Schreiber auf eine Zeit der Helden. Diesmal geht ein Aristokrat nicht mit den bürgerlichen Umsturzdichtern. Standesgefühl, politische Überzeugung und künstlerische Anlage machten Strachwitz zum Wiedererwecker der heldenhaften Ballade, die einst durch Herders Übertragungskunst aus Nordeuropa den Deutschen nahegebracht worden war. Solche Miterleberfreude an Schwertschlag und Sieg war dem Zeitalter ganz fremd geworden. Ein vereinzelter Vorklang kommender Zeiten, ein Vorklang vor allem der urverwandten Balladendichtung Theodor Fontanes, rief Strachwitz' Sang nach dem Alexander, der den gordischen Knoten deutscher Politik entzweihauen solle. Dieser bewußte Romantiker in unromantischer Umwelt hatte mehr Blut in seinen Adern als Karl Simrock, der fleißige Erneuerer altdeutscher Mären und unermüdliche Umdichter deutscher Volkssagen. In der Ballade steht ebenbürtiger als Simrock neben Strachwitz eine der eigenwilligsten und stärksten Begabungen deutscher Literatur: Annette von Droste-Hülshoff.

Schon Annettes erste Gedichtsammlung (1838) zeigte, wie enge

sie mit ihrer münsterländischen Heimat verbunden war. Weltbürgerlich war seit dem Jungen Deutschland die Dichtung geworden. In die Ferne ging man, um die Armut der Heimat, vor allem ihre Armut an Schönheit zu vergessen. Annette jedoch verzichtete auf die weite Umschau der Dichtung Lenaus und zeichnete desto sorgsamer den reizvollen Reichtum der schlichtern westfälischen Heide- und Moorlandschaft in seinen kleinsten Zügen ab. Sie mied nicht grundsätzlich andere Länder. Am Bodensee weilte sie oft, mitten im Kreis romantischer Genossen, ohne sich mit ihnen an Trümmern und Zerfallendem freuen zu können. Sie empfand den See nicht in den hellen und frohen Farben, die ihm später Scheffel absah; er nimmt unter ihrer Hand die gespenstisch-dunkle Tönung ihrer Heimat Westfalen an. Dafür erprobte sie ihre Fähigkeit, Abstufungen des Landschaftsbildes zu erfühlen und in Worte zu fassen, als sie den Säntis im Frühling und im Sommer, im Herbst und im Winter abkonterfeite und Studienblatt neben Studienblatt legte. Savoyisches Hochgebirge und sein nächtliches Grauen spiegeln sich in der Verserzählung „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard". Am liebsten weilte sie bei der Erkundung und dichterischen Deutung westfälischer Volksart, Sage und Geschichte. Auf diesem Boden war Aberglaube und Gespensterfurcht zu Hause. Annette verwertete das in gebundener und ungebundener Rede. Dieser Boden lieh ihr die strengkatholische Gesinnung, die in jungdeutscher Umgebung ganz fremd hätte wirken müssen, wenn Heine nicht gelegentlich in überraschender Wendung den Zauber der katholischen Kultformen erfühlt hätte, die er sonst mit seinem Hohn überschüttete. Daß in Annettes Dichtungen das alles unmittelbar nach der stoff- und gesinnungsverwandten Poesie katholischer Romantik wie unverbraucht erschien, lag an dem herben Realismus ihrer Gestaltungen. Ihm stand ihre Neigung nicht im Wege, lange Strecken des Berichts in bewußtem Dunkel zu belassen, das den Eindruck des Unheimlichen steigert, besonders aber die häßlichen Tiefen der menschlichen Seele nur wie etwas Rätselhaftes anzudeuten.

„Die Judenbuche", eine Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert, wirkt echter als vieles, was Zeitgenossen der Droste vom Bauernleben erzählten. Sie berichtet von einem geheimnisvollen Mord und von dessen später Aufklärung, verwertet Darstellungsmittel von Schillers Jugendarbeit „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" und von Kleists „Michael Kohlhaas", legt indes geringeres Gewicht auf allmähliche Darlegung eines seelischen Werdens. Vielmehr geht sie auf eine starke und überraschende Schlußwirkung aus. Die entscheidende Tat und ihr Urheber treten zu diesem Zwecke nur ganz zuletzt aus dem Umkreis des Geheimnisvollen. Barockkunst, die mit Absicht viel im Unklaren läßt, um einen

einzelnen Zug desto schärfer und greller hervorzuheben, waltet auch in den umfangreichen, eigenwillig gebauten Strophen der Erzählung „Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers“. Sie verwertet den volkstümlichen Glauben an das teuflische Geschenk eines Galgenmännleins; schon Fouqué hatte die bannende Kraft dieses Wahns dichterisch genutzt. Die Droste leiht hier wie sonst dem Aberglauben ihrer engern Heimat, deren Söhne sich der Gabe eines zweiten Gesichts rühmen, tiefaufwühlende Versinnlichung dank ihrer Kunst, das Unheimliche und Gespensterhafte durch dunkle Andeutung stimmungsvoll zu vergegenwärtigen. Mehr noch als ihre Fähigkeit, das Kleinste zu sehen und seine versteckten Züge durch treffende Worte zu bezeichnen, dient ihr dabei eine fast überempfindliche Feinhörigkeit. Sie hört ihre Umwelt noch weit genauer, als sie sich ihr durch das Auge offenbart. Sie vernimmt Geräusche, die nicht bloß rohern Ohren unmerklich bleiben. Ein vielgestaltiger Wortschatz bezeichnet den Überreichtum feinabgestufter Gehörseindrücke. Es krimmelt, es rispelt, es schrillt, es ruschelt; die Heide stöhnt, die Kutsche quitschert im Kies, die Kiesel knistern, der Sand rauscht.

Folgerichtig gebieten ihre Verse über eine starkinstrumentierte Melodie. Sie wirken so musikhaft wie die klangfrohen Verse G. A. Bürgers. Der Reim, der stark heraustönt und auf der Suche nach schallkräftigen Wendungen das Fremdwort so wenig verschmäht wie in der Dichtung Freiligraths, hat wesentlichen Anteil an dem kräftigen Hall ihrer Verse. Machtvoll packt sie ihre Gegenstände an, fast klobig reiht sie Wort an Wort; so fügt ein bäuerlicher Handwerker derbes Hausgerät von wuchtender Schwere zusammen. Und abermals wie der Sänger der „Lenore“ durchsetzt die Droste ihre bald überlaut dröhnende, bald leise lispelnde Wortmusik mit trocken verstandesmäßigen, schwunglos prosaischen Wendungen der Alltagssprache, paart sie eine feinfühlig erlauschte übersinnliche Welt mit den abgenutzten Ausdrücken volksmäßigen Handels und Wandels, um ihrem volkstümlichen Stoff gerecht zu werden.

Enger mit der Romantik verknüpft, ihr verwandter in der Wirkung war ein anderer Einsamer, dessen Ton gar nicht zu den Klängen der Zeitdichtung passen wollte: Eduard Mörike. Seine Lyrik verbindet die Vorzüge der beiden gegensätzlichen schwäbischen Romantiker Uhland und Kerner. Er sieht dem Volkslied seine heimlichsten Gebärden ab, er kann aber auch vom Kindlichen bis zu erschütternden Ausbrüchen der Leidenschaft, vom barocken Spaß bis zu strengster Linienführung sich erheben. Das häuslich Behagliche ging dem romantischen Träumer Mörike auf und führte ihn zu beschaulicher und gar nicht philisterhafter Idylle. Hans Sachsisch, wie Goethe den Nürnberger Dichter empfand, ist „Der alte

Turmbahn“ mit seinen Knittelversen. Die „Idylle vom Bodensee“ wählt die altüberkommene Form von J. H. Voß’ „Luise“ und von „Hermann und Dorothea“, den Hexameter und dessen getragene Stilwirkungen. Der Roman „Maler Nolten“ (1832) ist keine so geschlossene Kunstleistung wie die meisterliche Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“. Mörike selbst begann, nicht befriedigt von der ersten Gestalt, ihn umzuarbeiten.

„Maler Nolten“ gehört der Nachfolge von Goethes „Wilhelm Meister“ an, führt indes weit hinaus über die große Mehrzahl romantischer Romane, die auf gleicher Bahn sich bewegen. Die strengere Sittlichkeit, die von den „Wahlverwandtschaften“ vertreten worden war, wirkt in „Maler Nolten“ fühlbar nach. Goethe tritt für reine Ehe ein, Mörike für reine Wahrheit. Da wie dort führt zum Untergang, daß das unerbittliche sittliche Gebot nicht gewahrt wird. Bewußte Täuschung, in bester Absicht durchgeführt, zerstört eine menschliche Seele. Maler Nolten löst sich in neuer Umgebung und aus der Ferne los von dem Mädchen, dem er Treue gelobt hatte, und bricht den Briefwechsel mit ihm ab. Ein Freund, der das Mädchen heimlich liebt, will ihr, überzeugt, daß Noltens Untreue nicht von Dauer sein werde, Schlimmes ersparen und schreibt ihr Briefe, in denen er Noltens Schrift nachahmt. Die Täuschung glückt. Wirklich kehrt Nolten wieder zu ihr zurück. Doch die Enthüllung des wohltätigen Betrugs zerstört den Geist des Mädchens. Sie kann die beiden Freunde nicht länger voneinander scheiden; sie hält den einen für den Doppelgänger des andern. Nur der Tod vermag sie aus solcher Wirrnis zu erlösen. Die Seelenforschung Jean Pauls und der Romantik hatte Störungen des Ichbewußtseins und in deren Gefolge den Glauben an Doppelgänger vielfach erwogen. Wie diese Erscheinung aus dem Gebiete der Nachtseite der Naturwissenschaft wurde von Mörike, dem geistigen Nachbar Justinus Kerners, noch anderes aus der Welt seelischer Störungen, immer mit dem echtromantischen Beigeschmack des Wunderbaren, in den Roman hineingetragen. Auch Züge romantischer Form wahrte „Maler Nolten“ gern. Ein eingelegtes Schattenspiel mit Anklängen an Shakespeare entsprach ganz besonders den Wünschen der schwäbischen Romantiker. Doch dieser Roman, der noch in seinem lockern Aufbau dem Zeitgeschmack huldigte, stellt Menschen fester auf ihre Füße, gibt ihnen mehr Rundung und Geschlossenheit, vor allem ein kräftigeres inneres Leben als die große Mehrzahl der romantischen und jungdeutschen Erzählungen. Ein Vorklang des „Grünen Heinrich“, war er trotz allem romantischem Erbe, mit dem er sich trägt, ein kraftvoller Vorstoß auf der Bahn zu wirklichkeitsfroher künstlerischer Gestaltung.

Anders als in Goethes Erzählung von der vernichtenden Macht der

Leidenschaft, anders als in den romantischen Romanen ist das Örtliche von „Maler Nolten“ gefaßt. Dorf und Stadt stehen einander gegensätzlich gegenüber. Das Dorfleben erweist sich als echter und reiner; aus der Stadt kommt das Verderben. Ähnlich stellt Immermanns zweiter Roman „Münchhausen“ (1838—39) Bauerndasein und adlige Wirtschaft zueinander in Gegensatz. Die Bauernwelt des Oberhofs wurzelt in dem westfälischen Boden der Droste. Stärker als im „Maler Nolten“ macht sich der eigene Ton dieser Welt fühlbar. Mit besserm Recht als Mörike darf Immermann zu den Schöpfern der Dorfgeschichte gerechnet werden. Dafür zählt die Idylle Mörikes zu der Gruppe von Dichtungen, die unmittelbar Voraussetzung der Dorfgeschichte sind.

Maler Müller und Johann Heinrich Voß versetzten den Bauern in die deutsche Idylle. Hebel lehrte die klassisch geformte Hexameteridylle vossischer Richtung alemannisch reden und führte sie der Schweiz zu. Daß aber gerade in der Schweiz der eigentliche Stifter der Dorfgeschichte, mindestens der echtesten und ungebrochensten, erstand, ist den Erziehern Pestalozzi und Zschokke zu danken. Einst hatte der Schweizer Salomon Geßner nach den Vorschriften der Renaissance und ihrer Poetik ländliches Leben grundsätzlich von der Wirklichkeit abgerückt und anmutig, mitunter auch etwas läppisch ins Arkadische stilisiert; nur selten wagte er, unmittelbar von Schweizer Bauern zu reden. An Geßners Idyllen hatte Diderot, hatte sogar Rousseau helle Freude. Nahe verwandt mit Rousseau war noch der philosophische Bauer, dessen Wirtschaft 1761 von Hans Kaspar Hirzel lehrreich und im Dienste der Aufklärung des Bauernstands geschildert wurde. Hirzel hatte ein lebendiges Modell vor sich, einen Musterlandmann, der seine Arbeit kraftvoll und erfolgreich nach den Ergebnissen seiner einsichtigen Überlegung gestaltete. Ulrich Bräker, der seinen Lebenslauf 1789 als „Der arme Mann im Tockenburg“ vorlegte, erzog sich gleichfalls zu einem philosophischen Bauern, enthüllte jedoch das Elend seiner ersten Jugend, die Verkommenheit, in der er als Geißbub aufgewachsen war, ohne jede Verschleierung. Dagegen rückte Ulrich Hegner in dem Roman aus der Schweizer Franzosenzeit „Salys Revolutionsjahre“ 1814 seinen Helden immer noch in eine höhere, gebildetere Schicht. Erziehliche Absichten hatten seit Hirzel alle diese Schweizer. Pestalozzi und Zschokke waren die bewußtesten Fortsetzer dieser Absichten Hirzels. Sie zeigten dem Schweizer Bauern, wie er zu gedeihlicher Wirtschaft in Haus und Hof gelangen könne.

Zschokke, der nicht von Geburt Schweizer war, trieb die Belehrung in seinem „Goldmacherdorf“ (1817) noch um ein gut Stück einförmiger und unkünstlerischer als der naivere Pestalozzi, der mindestens in den An-

fängen von „Lienhard und Gertrud“ (1781) dichterische Begabung verrät und besonders die dunkeln Seiten der menschlichen Lebensführung mit kräftiger Hand abkonterfeite. Erziehung einer ganzen Schicht der Gesellschaft war (im Gegensatz zu Rousseaus Pädagogik) Pestalozzis bewußt verfolgtes Ziel. Zschokke ging auf Pestalozzis Weg weiter. Um Erziehung der Bauern war es zunächst auch dem Emmentaler Pfarrer Albert Bitzius zu tun, als er unter dem Decknamen Jeremias Gotthelf seit 1837 seine Geschichten veröffentlichte. Er wollte die gesunde Einsicht, die er seinen Pfarrkindern mündlich vortrug, in anheimelndem Gewande auch andern Schweizern zukommen lassen. Er bediente sich ausgiebig der heimischen Mundart, um besser verstanden zu werden. Er schränkte sie ein, als der Kreis seiner Leser rasch über die Grenzen der Schweiz sich ausdehnte. Fast durchaus ging er auf Belehrung aus, aber seine dichterische Anlage ließ ihn Menschen gestalten, wenn er nur durstige Bauern vor dem Branntwein oder halsstarrige Bäuerinnen vor Kurpfuscherei warnen oder den Knecht Uli zum Hofbesitzer reifen lassen wollte. Er hatte es nicht eilig und so erreichte er unversehens die homerische Anschaulichkeit, die an seinen Erzählungen Gottfried Keller rühmt. Weil er gewohnt war, auf der Kanzel kein Blatt vor den Mund zu nehmen, schrieb er Drastisches nieder, das wie eine Vorstufe des Naturalismus der neunziger Jahre wirkt und auch so gefaßt worden ist. Aber der Naturalismus Zolas ist griesgrämiger als Gotthelfs Lust am Unflätigen. Sichtlich macht es dem Schweizer Pfarrherrn Spaß, seine Menschen und seine Leser gelegentlich mit den übelsten Düften des Ackerbaus in Fühlung zu bringen.

Ganz nahe an spätere naturalistische Dichtung kam Gotthelf heran durch den Brauch, die eigentümlichen gesellschaftlichen Zustände eines scharfumschriebenen Stücks Erde zur Voraussetzung seiner Erzählungen zu machen. Den Boden, auf den er seine Geschichten stellte, brauchte er nicht wie Zola emsig zu erforschen; er kannte ihn von Grund aus. Der Unterschied der großen einsamen Bauerngüter, der „Höfe“ des Emmenthals und der kleinern Güter der oberaargauischen Dörfer, die Gefahren, durch die auch der fleißige Pächter zum Schuldenbauern wird, die Verarmung, die durch den Rückgang der Leinwandindustrie, durch die allmähliche Erschwerung des landwirtschaftlichen Betriebs, durch Kartoffelkrankheit oder durch die Schattenseiten der bäuerlichen Erbfolge entstehen, die Wichtigkeit der Einrichtung von Käsereigenossenschaften: all das ist Voraussetzung menschlicher Vorgänge bei Gotthelf. Und es ist so gut geschaut, daß die Geschichte der Nationalökonomie die Erzählungen Gotthelfs wie urkundliche Quellen nutzen kann.

Sein Glaubensbekenntnis, das mit dem Teufel rechnet, widersprach

der Weltanschauung des Naturalismus wie aller vorwärtstreibenden geistigen Bewegungen auf das gründlichste. Er war und blieb der unbedingte Verfechter des Alten und Echten gegen eilige Neuerung. Dieser Volksmann, der immer eine Tendenz hatte und ihr zuliebe dauernd in seine Erzählungen hineinredete, war grundsätzlicher Gegner der herrschenden Tendenzdichtung, alles jungdeutschen Wesens, ja der gesamten deutschen Freiheitsbewegung; denn er lernte Träger dieses Wesens und dieser Bewegung, die nach der Schweiz flüchten mußten und hier den Mund gewaltig auftaten, nicht von der besten Seite kennen. Was in seinen Erzählungen nur Ergebnis seiner politischen Ansichten war, machte ihn auf dem Gebiet deutscher Dichtung zum Überwinder des Problematischen jungdeutscher und politischer Poesie. Bei ihm kam eine gesunde Freude an der Wirklichkeit des Alltags zum Durchbruch und führte weiter zu den nächsten Gipfeln deutscher Literatur.

Echter ist Gotthelfs Zeichnung des Bauern der Schweiz als Immermanns Versuch, die Bewohner der roten Erde Westfalens dem Bildungsmenschen zu verdeutlichen. Der Pfarrer von Lützelflüh nahm seine Kenntnis des Bauern aus erster, der preußische Beamte Immermann zum großen Teil aus zweiter Hand. Realistisch wollte auch Immermann dichten. Ja, noch in dem Verhalten zu der jungdeutschen Nachbarschaft steht Immermann trotz seinen Beziehungen zu Heine dem Lützelflüher nahe genug, näher unbedingt als der dritte unter den Begründern der Dorfgeschichte: Berthold Auerbach.

Auerbach kam in einem Dorfe des württembergischen Schwarzwalds zur Welt, war also mit den Bauern von vornherein noch enger verknüpft als der Murtener Pfarrerssohn Bitzius. Als Jude war er gleichwohl mehr zum bloßen Beobachten als zum vollen Miterleben der Bauernwelt bestimmt. Er nahm den Umweg über Romane, die in den Gestalten Spinozas und Moses Mendelssohns Höhepunkte jüdischer geistiger Entwicklung zeichneten, ehe er 1843 seine „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ begann. Jungdeutscher Bildung und jungdeutschen politischen Absichten entstammen seine spätern Romane. Auf künstlerische Formung ging er auch in der Dorfgeschichte mit Willen aus. Keller sagte ihm nach, er veredle — im Gegensatz zu Gotthelf — gleich einem guten Genrebilde den Stoff, ohne unwahr zu werden. Stellte doch Auerbach den Bauern nicht sich selbst, sondern dem Gebildeten vor. Am reinsten glückte es ihm zu Beginn, solange er in knapperer Darlegung Kindheitserinnerungen aus dem Dorfe aufzeichnete. Er ging weiter zu größern Erzählungen, die rasch den Gegensatz von Dorf und Stadt einbezogen. Die Neigung, immer mehr eigene Betrachtung einzuschieben, hätte ihn nicht

von Gotthelfs Wegen entfernt, wohl aber tat dies sein steigendes Bedürfnis, sich selbst aus dem Munde des Bauern auszusprechen und seine frühbetätigte Vorliebe für philosophisches Sinnen dem Bauern zuzumuten.

Der Streit über den Grad der Echtheit wurde durch den Gegensatz Gotthelfs und Auerbachs fortan ständige Zugabe aller Dichtung vom Bauernleben, ganz besonders aller mundartlichen Poesie. Der Bauernsohn Franz Stelzhamer aus dem oberösterreichischen Innviertel wird heute nicht nur gegen seinen engern Landsmann Karl Adam Kaltenbrunner ausgespielt; seine Gedichte in obderennsischer Mundart, die 1837 einsetzten, gelten auch mit Recht für echter als die oberbayrischen Gedichte des Münchners Franz von Kobell, der 1839 begann und bald auch zum Pfälzischen griff. Kobell bestimmte mit seinem Freunde Graf Franz Pocci, der in unromantischer Zeit Puppen- und Schattenspiel vor dem Untergang wahrte, den Ton der „Fliegenden Blätter". Stelzhamer zählte mit Kobell zur Nachfolge Hebels. Gleich Hebel zwang er die Mundart in das enge Gewand des Hexameters von Johann Heinrich Voß. Die Fülle von Menschen, die er zu schaffen verstand, taugte zu größerer epischer Erzählung. Gegen die zeitgemäße Romankost spielte er seine urwüchsige Dorfwelt ganz so aus wie Gotthelf; der kleine Schreiber im „Spatzenfrack" war ihm ebenso unlieb wie dem Lützelflüher Pfarrherrn. Entgleisungen und Unfolgerichtigkeiten in der lautlichen Wiedergabe der Mundart — bei andern fast die Regel — laufen bei Stelzhamer kaum unter. Seine unentwegte Frömmigkeit ging nicht verloren auf einem Lebenswege, der ihn zum rechten Zigeuner stempelt und Höhen wie Tiefen wies, die nach dichterischer Darstellung riefen. Der Oberösterreicher Hermann Bahr, der in Stelzhamer eine der größten dichterischen Begabungen Österreichs feststellt, bewährte sich als Dichter selbst nie so glücklich wie in seiner Szenenfolge „Der Franzl" (1901), die einen guten Teil von Stelzhamers Leben umfaßt.

In Österreich war Stelzhamer Gegenpol des jungdeutschen Wesens, das gerade hier zu vormärzlicher Zeit blühte. Im Lande Metternichs wiederholte man gern die Schlagworte der politischen Poesie. Börne fand hier getreue Anhänger.

Grillparzer hatte deutschösterreichischer Dichtung den Weg zu den Höhen wiedereröffnet, zugleich die schwere Aufgabe gelöst, mit der seine deutschen Zeitgenossen außerhalb Österreichs vergeblich rangen: Bühnendramen zu schaffen, die auf künstlerischer Höhe stehen. Jäh brach er 1838 sein öffentliches Wirken ab, weil das Publikum des Wiener Burgtheaters sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!" nicht zu würdigen wußte; die aufsteigende Weiterentwicklung seiner Kunst ging auf Jahrzehnte dem Theater

verloren. Kurz vorher war ihm in Friedrich Halm, der unter diesem Namen seine Abkunft aus rheinischem Adel verbarg, ein Mitbewerber erstanden. Halm war nie ein unbestrittener Liebling des Wiener Publikums. Er fühlte sich zeitlebens zu wenig gewürdigt. Wie Grillparzer behielt er einzelne seiner Werke bis an seinen Tod im Pult. Wirklich stieß er mit seinem Schaffen auf starke Hemmnisse. Am schlimmsten erging es seinem „Fechter von Ravenna" (1854); er wurde des Plagiats beschuldigt an einem schwächlichen Machwerk gleichen Stoffs; die Anklage fand, so sinnlos sie war, gläubige Ohren und trug dem Empfindlichen schweres Leid ein. Gleichwohl wurde Halms leichterbeschwingte Kunst von Grillparzers echterm Können nur allmählich geschieden. Auf dem Weg in die Nachwelt blieb Halm allerdings immer weiter hinter Grillparzer zurück.

Wie Grillparzer vertiefte er sich in spanische Dramen. Doch nur hie und da lehnte er sich in einem ganzen Stück enger an spanisches Vorbild an, und nur ein einziges seiner abgeschlossenen Dramen übernahm spanische Verskunst. Er übertrumpfte Grillparzers Brauch, Menschen ferner Vergangenheit frisches Blut aus der Gegenwart zuzuführen. Allein sie gerieten ihm dadurch nicht glaubhafter und gewannen auf Kosten geschichtlicher Echtheit kaum das Überzeugende von Menschen einer verwandteren Gegenwartswelt. Parthenia im „Sohn der Wildnis" (1842), die kokette Städterin, die den Anführer einer Horde halbwilder Tektosagen, einen ungebrochenen Naturmenschen, zu einem eifrigen Pantoffelhelden voll gutbürgerlicher Gesinnung erzieht, quält wie irgendeine jüngste Salonschönheit mit ihren Launen ihre Umgebung. Auffällig schwach ist die Stimme der Sinne Parthenias und Ingomars, auf Umwegen müssen sie lernen, was Liebe ist. Halm schenkt überhaupt gern seinen Menschen solche unsinnliche Anlage. Wie könnte sonst das Mädchen Renate in „Wildfeuer" (1863) sich bis zuletzt für den Knaben René halten?

Seltsam jähe seelische Wandlungen, wie sie in Grillparzers späterm Schaffen, besonders in der „Jüdin von Toledo", leichter anzutreffen sind als in seinen ersten Werken, griff Halm gern auf. Schon in seiner „Griseldis" (1837) erwacht die Frau aus grenzenloser Demut und unerschütterlichem Gehorsam mit einem einzigen Schlage zum Bewußtsein ihres eigenen Werts wie des Unwerts ihres Peinigers und stößt den Gatten von sich. Die Durchführung solcher Umstellungen erreichte selten Notwendigkeit, ja auch nur Wahrscheinlichkeit. Geschickte Verwertung der Mittel gewinnender Bühnenwirkung täuschte indes noch über das Quälende und Peinliche weg, das seinen tragischen Gegensätzen anhaftet.

Wichtiger als die Menschen waren ihm die Probleme, die von seinen

Gestalten getragen werden. Wie die Romantik und das Junge Deutschland kämpfte er für die Rechte der Frau. Wie Lessing und Herder diente er bewußt einem Ideal versöhnender Humanität, für die es keine Grenzen zwischen Rassen, Religionen und Ständen gibt. Weniger kümmerte es ihn, ob die Gedanken, die er epigrammatisch scharf oder in lyrisch blütenreicher Sprache formte, wirklich für den Mund ihrer Verfechter taugen.

In Kleists strenge Schule ging nicht der Dramatiker, sondern der Erzähler Halm. Seine Novellen verzichten auf den bestechenden Glanz seiner Trauerspiele und auf deren lockende Wortkunst. Schwierige seelische Entwicklungen werden von ihnen mit ganz anderer Folgerichtigkeit durchgeführt. Hier gewinnen Menschen, die von einem einzigen Gedanken wie besessen sind, kein Nachgeben kennen, ihr Glaubensbekenntnis andern aufdrängen wollen und in vergeblichem Bemühen nur sich selbst zerstören, weit mehr innere Notwendigkeit als in den Dramen. Vergeblich ringt im „Fechter von Ravenna" die Witwe des Arminius um die Seele ihres Sohnes. Die Römer haben den Knaben zum Gladiator erzogen, er wünscht kein besseres Los. Thusnelda tötet ihn, um ihn vor Schmach zu bewahren, und folgt ihm freiwillig in den Tod. Was in dieser Tragödie befremdend starr bleibt, wird lebensvoll in den Novellen, die verwandte Charaktere ausführlich und eindrucksvoll zeichnen. „Das Haus an der Veronabrücke" (1864) malt Zeit und Menschen der Renaissance mit ebenso reichen Farben wie der „Fechter von Ravenna" die Welt Caligulas. Aber das Werden eines Hartkopfs, der seine Umgebung rücksichtslos zurechtbiegen will und darüber zugrunde geht, ist mit einer Kunst dargetan, die an Kleist erinnert.

Geistreich mit Worten zu spielen gewohnt, bewies Halm in seinen Komödien, um wieviel besser es dem Österreicher auf diesem Felde glückte als den norddeutschen Dramatikern, vor allem durch das Verslustspiel „Verbot und Befehl" (1848), das gleich Shakespeare und den Spaniern, und wie deutsche Romantiker es träumten, lustige Verwechslungen witzig ins Werk setzt. Meister des gesellschaftlichen Gesprächsspiels ist der wenig ältere Wiener Eduard Bauernfeld. Auf geschlossene, folgerichtige Handlung legte er keinen Wert. Wenn er einmal nicht Chargen zeichnete, lag ihm wenig an der Durchführung einer einheitlichen Persönlichkeit. Doch der einzelne Auftritt leiht dem Schauspieler und besonders der Schauspielerin reiche Gelegenheit, in Wort und Spiel Beweglichkeit und Geist zu betätigen. Ein Vergleich mit Gutzkows Lustspielen erhärtet, wie mühelos Bauernfeld den Plauderton der vielbewunderten Franzosen dank der Gesprächskultur seiner Vaterstadt trifft. Er berief sich ausdrücklich auf französische Vorbilder. Dem jungdeutschen Wesen kam er noch weit näher

als Halm, der zu viel romantische Stimmungsmittel in Bewegung setzte, als daß die Verwandtschaft seiner Auswahl und Führung seelischer Vorgänge mit jungdeutscher Art sich leicht erkennen ließe. Bauernfeld aber war ganz jungdeutsch Vorkämpfer des Bürgertums, versetzte seine Hiebe wie Gutzkow in eingestreuten Anspielungen, benötigte gleich ihm den Räsoneur. Nach 1848 wurde dieser ausgesprochene Vertreter des österreichischen Vormärz vollends zum Anwalt des bürgerlichen Kapitalismus im gesellschaftlichen Widerstreit gegen den Adel, blieb indes in der Wiedergabe von Typen der österreichischen Hocharistokratie liebenswürdig genug, um die Zuschauer des Burgtheaters, adlige wie nichtadlige, durch feinfühlige Kunst der Nachbildung zu gewinnen.

Noch triftiger als Bauernfeld bezeugte Johann Nestroy, wie gut schon unmittelbar nach 1830 der behagliche Phäake an der Donau spitzes Verneinen gelernt hatte. Der Freude an sinnigen Märchenspielen Raimunds machte er sofort den Garaus durch seinen „Bösen Geist Lumpazivagabundus“ (1833), der die Zauberwelt Raimunds parodierte. Auch Raimund ist von dem Wiener Humor erfüllt, der sich gern selbst belächelt. Nestroy jedoch verfügt über eine Dialektik, gegen deren Witz nicht aufzukommen ist. Romantisch-ironisch läßt er die Dinge sich spiegeln und widerspiegeln, daß der Zuschauer den festen Boden unter den Füßen verliert und die Waffen streckt. Ungewöhnliche Schärfe der Beobachtung — sie macht ihn zum Meister der Travestie — zeigt ihm die menschlichen Schwächen, auch seine eigenen. Wortwitze vom billigsten Kalauer bis zum geistreichen Einfall, Situationen von zwingender Komik, Zynismen und Zoten, vor allem aber beiläufig hingeworfene Spottworte jagen sich in seinen Stücken. Wie Molière selbst ein ausgezeichneter Schauspieler, konnte er sein loses Mundwerk jederzeit aus dem Stegreif betätigen. Die politische und gesellschaftliche Anspielung der jungdeutschen Dramen, aber auch Bauernfelds gelangte durch Nestroys Stegreifbosheiten zu ihrer reichsten Entfaltung. Sie behielt künstlerisch recht, weil von vornherein nicht der dramatische Vorgang, den auch Nestroy aus Frankreich zu beziehen liebte, sondern der Spott über die unmittelbare Gegenwart die Bühne zu beherrschen hatte. Wer das Leben und Treiben Wiens jahrzehntelang mit Nestroys erbarmungslosem Scharfblick verfolgte, mußte notwendig mitten in der grotesken Welt der Posse zu Sätzen gelangen, die den tiefsten Einblick in schwierige Fragen österreichischer politischer Entwicklung verraten, konnte neuste gesellschaftliche Tatsachen, etwa den Gegensatz des Vorder- und Hinterhauses, wie man es später nannte, dem Naturalismus vorwegnehmen und, wenn er gelegentlich in ernstern Ton verfiel, dem Wiener Volksstück Anzengrubers den Weg bahnen.

Gern überließ Nestroy wie Heine den Ernst freiheitfordernder Gesinnung andern. Die österreichischen Achtundvierziger, die zum Teil noch auf Jahrzehnte hinaus wie eine engverwandte Gruppe zusammenhielten, stammten wesentlich aus Böhmen. Moritz Hartmann und Alfred Meißner wurden nach ihren politischen Sturm- und Drangjahren zu berngelesenen Erzählern. Daß in einem Genossen des Kreises, der indes im Jahre 1848 des Abfalls geziehen wurde, in dem Ungarn Karl Beck, neben der Verehrung Börnes und Heines auch bewußte Abhängigkeit von Lenau mit Händen zu greifen ist, beweist nur, wie nahe Lenau der jungdeutschen Gesinnungswelt gekommen war.

Mit glücklicherm Erfolge als Lenau war vor ihm ein österreichischer Dichter nach Amerika gegangen; Karl Postl floh aus einem Kloster seines Heimatlandes Mähren nach dem Land der Freiheit; er traf nicht auf Enttäuschung. Nicht nur aus Vorliebe für die neue Heimat, die er zuletzt wieder mit der Schweiz vertauschte, auch um seine Herkunft zu verbergen und gegen Verfolgung geschützt zu sein, nannte er sich Charles Sealsfield. In einer Sprache, die den gesprochenen Worten nicht bloß nach Walter Scotts Vorbild fremdsprachige (englische, französische und spanische) Sätze einfügte, sondern das Deutsche dem Satzbau des Amerikaners anpaßte, in Erzählungen von losestem Aufbau stellte er die Vereinigten Staaten wie ein Musterbild dem politisch und gesellschaftlich zurückgebliebenen Europa vor. Wohl bekämpfte er die Engherzigkeit und Gewissenlosigkeit des Yankeetums, aber viel schärfer noch die Eingriffe, die sich England und vollends Spanien in Amerika gestatteten. Nur den Indianern gab er rousseauisch einiges Recht gegen die Söhne der Vereinigten Staaten. Unbedenklich aber verfocht er die Notwendigkeit des Negersklaventums. Zwar geißelte er unbarmherzige Sklavenhändler und rohe Sklavenhalter, aber er war überzeugt, daß der Süden der Union ohne Negersklaven nicht bestehen und gedeihen könne. Er erlebte noch den Anfang des Sezessionskrieges, nicht aber den Sieg der Nordstaaten und die Abschaffung der Sklaverei. Seine Auffassung der Sklavenfrage, noch mehr seine Ansicht, daß unter Umständen sogar Verbrechernaturen auf amerikanischem Neuland zu Kulturarbeit berufen seien, machte ihn zum Vorläufer späterer Anwälte der Vorrechte des gewalttätigen Herrenmenschen. Wohl als erster versuchte Postl den allmächtigen amerikanischen Geldmann, den sogenannten Milliardär, in eine Erzählung einzufügen. Sein erster Roman „Tokeah" (1828) erschien in englischer Sprache und wurde von ihm fünf Jahre später in erweiterter deutscher Fassung vorgelegt. Er war nicht die erste Indianergeschichte, bewegte sich vielmehr auf den Wegen Coopers, eröffnete jedoch den deutschen Anteil an einer Stoffgruppe, die heute in

die Tiefen der Schundliteratur hinabgesunken ist. Urverwandt mit Chamisso, Lenau und Freiligrath, versinnlichte Sealsfield aus eigener Kraft den Zauber eines fernen und weniggekannten Landes weit wirklichkeitsechter als Chateaubriand. In ungeheurer Ausdehnung tat sich Urwald und Prärie auf, geschaut mit einem Auge, dem auch Nebensächliches nicht entging, erhorcht von einem Ohre, das die Rufe einer fast urweltlichen Tierwelt so gut vernahm wie das Rauschen amerikanischer Riesenströme oder das Heulen der Orkane. Wo blieb Scotts schottisches Hochland neben diesem Reichtum an Farben, Formen, Tönen, Stimmungen? Lebendig wurde trotz unverkennbarer Vorliebe für breite Schilderung das alles durch die Fülle von Menschen, die vom Indianerhäuptling und vom fernsten Hinterwäldler bis zum Neuyorker Krösus, vom spanischen Vizekönig von Mexiko bis zum mißachteten deutschen Auswanderer gleich getreu wiedergegeben waren. Die politischen und gesellschaftlichen Tagesfragen Amerikas stehen dauernd im Mittelpunkt der Gespräche seiner Menschen; dem deutschen Leser der Zeit wurde damit eine besonders reizvolle Kost geboten. Da war ja alles erfüllt, was die Jungdeutschen und die Sänger der vierziger Jahre ersehnten: freie Aussprache über die Aufgaben des Augenblicks im Sinne stetiger Entwicklung zu politischer Unabhängigkeit. Das Beschränkende, das in jungdeutscher Dichtung einer vollen Freude an der Wirklichkeit entgegenstand, fiel dahin. Kaum war noch Raum für problematische Naturen. Sealsfield freilich kam dem Wunsche des Zeitalters, interessante gebrochene Seelen von Byrons Art vorgesetzt zu erhalten, gelegentlich (etwa in „Morton oder die große Tour" von 1835) nach. Er zahlte ererbtem Zeitgeist so seinen Zoll.

War das künstlerisch Entscheidende von Sealsfields wirklichkeitsfrohen Gestalten auf heimischem Boden gar nicht zu erzielen? Es war eine Leistung, innerhalb Österreichs mit Sealsfield zu wetteifern und dabei ein grundverschiedenes Verhältnis zur Welt zu wahren. Neben dem Schilderer amerikanischer Landschaft, der sich am Miterleben reichbewegter Vorgänge nicht ersättigen konnte, steht der weltflüchtige Dichter des Böhmerwalds, Adalbert Stifter.

Unentwegt vertrat er, ein aufrichtiger Bewunderer Grillparzers, des Innern stillen Frieden. Von der jungdeutschen Geschäftigkeit im Dienst des Tages rückte er weit ab. Willig übernahm er in seinen Anfängen die Sprache Jean Pauls und dessen Neigung, Augenblicke innigen Gefühlsergusses festzuhalten. Ihm lag romantisches Auskosten der Stimmung, er schritt weiter zu der Selbstüberwindung des deutschen Klassizismus. Abgeschieden wie auf einer entlegenen Insel erleben seine Menschen ihre Schicksale, enge verbunden mit der Natur, in der sie sich bewegen. Leiden-

schaftliche Erregung ist seinen Jünglingen noch fremd; sie ist längst überwunden durch seine Männer, die sich dem Greisenalter nähern und nach bedrückenden Erlebnissen mit weisem Ratschlag die Jugend vor Verirrungen bewahren wollen. Stifter will erziehlich wirken wie Gotthelf; aber verfeinerte seelische Aufgaben stellt er sich. Er ließ sich von Herder belehren und verbündete sich mit dem nachdenklichen Wiener Diätetiker der Seele, Ernst von Feuchtersleben. Mit Goethe erblickte er das wahre Heil nur in organischer Entwicklung und nicht im raschen Umsturz. Er verfocht menschlich und künstlerisch edle Einfalt und stille Größe gegen alle gewaltsam zerstörende Überspannung. Er suchte das sanfte Gesetz, das die Menschen leitet, ein Anwalt seelisch durchgeistigter Weltanschauung im Kampf gegen eine Umwelt, die mehr und mehr entgeistigter Mechanisierung verfiel. Die ewige große Natur ist ihm das Feste und Beharrende, das dem Menschen die rechten Bahnen zu stillem Glück weist. Die Natur zeichnet er, in seinen Anfängen zum Maler geschult, sorgsam Strich für Strich nach, vor allem die Waldlandschaft seiner österreichischen Heimat. Ihre Ruhe ist ihm lieb, selten nur wagt er sich an die Schilderung gewaltiger Naturereignisse, versinnlicht er etwa Schneebruch im Walde. Mochte er auch gelegentlich wetteifern mit den Vergegenwärtigern amerikanischer Landschaft oder das Bild der afrikanischen Wüste aus seiner Phantasie holen, ihm war wichtiger, den schlichtern Reiz des Unbeachteten auszukosten, die Poesie des scheinbar Selbstverständlichen aufzuzeigen. Immerhin hatte auch er so Großes auszuspielen wie österreichische Alpennatur. In der Schilderung der Landschaft ging er durchaus nicht auf. Einige seiner Erzählungen verzichten ganz auf sie, andere betonen sie neben den menschlichen Vorgängen nur ganz wenig. Überhaupt meidet Stifter gar nicht, Menschliches so vorzutragen, daß es Spannung weckt. Er liebt eine besondere Art Rahmenerzählung. Der Berichterstatter lernt einen Menschen kennen, teilt dessen Erlebnisse, erblickt aber in ihnen manches Rätselhafte. Zuletzt erfährt er aus dem Mund des neuen Freundes dessen Vorgeschichte; sie löst die Rätsel.

Die Landschaft, in der Stifter lebte, war sicherlich von vornherein verlockender als die märkische Sandbüchse. Schwerer noch wurde die Aufgabe, die Prärie am Jacinto, die durch Sealsfield den Deutschen zum Erlebnis geworden war, vergessen zu lassen, wenn nur die Kiefern und die Seen rund um Berlin zu Gebote standen. Willibald Alexis durfte sich auf Arnim, E. T. A. Hoffmann und Kleist stützen. Sie hatten dem Vorurteil, daß in und um Berlin Poesie nicht anzutreffen sei, kräftig entgegengearbeitet. Sein bester Rückhalt war das erstarkte Staatsgefühl des Preußen. Wenn irgendwo, so war auf dem Boden des Landes der Hohen-

zollern zu leisten, was Walter Scott für Schottland getan hatte. Der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart war der Preuße sich bewußter als der Deutschösterreicher. So enge war Geschichte mit Gegenwart nicht einmal in W. Hauffs „Lichtenstein" von 1826 verknüpft oder in H. Zschokkes gleichzeitigen Schweizer Romanen „Der Freihof in Aarau" und „Addrich im Moos". Sie hatten zuerst auf deutscher Erde nach Scotts Vorgang geschichtliche Erzählung auf einen engumschriebenen Boden versetzt und ihr dadurch starken Rückhalt gegeben. Mit berechtigtem Stolz blickte Alexis zurück auf die Entwicklung, die unter der Herrschaft der Hohenzollern sein Land in den letzten Jahrhunderten genommen hatte. Er wußte auch, daß der Menschenschlag, der auf solchem Heimatboden gedieh, an diesem Aufstieg stark beteiligt war, daß dessen zähe und knorrige Art, erstarkt im Kampf gegen eine wenig freigebige Natur, unbedingt die wichtigste Voraussetzung aller Erfolge darstellte. Notwendiger noch als in Stifters Erzählungen erschien bei Alexis der Zusammenhang zwischen Menschen und Landschaft, greifbarer der gemeinsame Grundzug. Wohl war auch Stifter in die Vergangenheit zurückgegangen, versuchte sich auch später in einem Roman von ausgesprochen episierender Technik, der durch Grillparzers „König Ottokar" angeregt ist und aus der böhmischen Geschichte des 12. Jahrhunderts schöpft. Konnte solche Verwertung unbekannter Einzelheiten einer vergessenen Vergangenheit selbst bei Österreichern aufkommen gegen Dichtungen, die vom Großen Kurfürsten, von Friedrich II., von den Befreiungskriegen erzählten? Mag Stifter als Mensch politischen Fragen auch nicht aus dem Wege gegangen sein, er mied sie in seinen Erzählungen zu sorglich, als daß ihm ein geschichtliches Problem seiner Heimat so wichtig geworden wäre und er es in scharfumrissenen Gestalten so lebensecht hätte darstellen können wie Alexis. Es ist die Frage nach dem Wesen des preußischen Geistes, wie er sich im Bürger und im Bauern, vor allem im Junker kundgibt, eine Frage, die bald nachher an Wichtigkeit noch gewinnen sollte und heute von entscheidender Bedeutung für die Zukunft des Deutschen Reichs ist. Alexis legte es gar nicht auf politische Wegweiserarbeit an, er ließ das Geschichtliche, soweit er es erkannt hatte, sich in seinen dichterisch unmittelbar geschauten Menschen kräftig aussprechen. Das stand dem Gebaren der Jungdeutschen noch ferner als Sealsfields Brauch, die politischen Vorgänge Amerikas zu erörtern. Vollends Gotthelf machte sein eigenes politisches Glaubensbekenntnis deutlicher vernehmlich.

Von der Zeit des Luxemburgers Karl IV. und des „falschen Woldemar" bis in die Befreiungskriege reichen Alexis' acht Romane aus der Geschichte Brandenburgs. An Scott kam er schon wegen der Geschlossen-

heit der langen Reihe seiner Romane näher heran als die vielen, die vor und neben ihm nach Scotts Vorbild deutsche Geschichte ihren Erzählungen zugrunde legten. Bessere Erzähler mochten unter ihnen sein. War Stifter am glücklichsten in Dichtungen von kleinerm Umfang, so läßt auch der Bau von Alexis' Romanen an Klarheit zu wünschen übrig. Seine Beobachtungsgabe wird am besten gefördert, wo er Humor walten läßt. In der Wiedergabe neuerer Vorgänge entgeht er nicht der Gefahr, mit gleichzeitiger französischer Neigung zum Aufregenden und Überraschenden zu arbeiten und dadurch etwas Fremdes in seine Heimatdichtung einzumischen.

Auf dem Wege von dem Berückenden einer schönen Ferne zur Erfassung der stillern Reize der nächsten Umwelt kam Alexis, der 1832 einsetzte und 1856 zum Abschluß seiner vaterländischen Romane gelangte, schon bis in die unmittelbare Vergangenheit der eigenen Scholle. Stifter und die Dorfgeschichte begannen wie die wahlverwandte Droste um 1840. Sie taten den letzten Schritt. Weder ferne Welt noch ferne Zeit, sondern die nächste Umgebung und die Gegenwart wurden aufgeboten, um den Zauber des Landschaftlichen fühlbar zu machen. Der Realismus war damit wesentlich gefördert. Er gab den prickelnden Reiz des politisch bewegten Augenblicks auf und blieb doch im Umkreis des Tages. Er hatte gelernt, sich am Alltäglichen zu freuen, weil er dessen künstlerische Bedeutung erfaßte. Der Grundstein war gelegt für eine Kunst echter Wirklichkeitsfreude. Sie reifte nach 1848.

Zweites Kapitel

Die Blütezeit des Realismus

Weltanschauung

Der deutsche Michel spiegelte sich nach dem März 1848 in Heines Augen als unverbesserlicher Bärenhäuter. Stolz habe er das blonde Haupt vor seinen Landesvätern erhoben, dann aber wieder geduldig und gut zu schlafen und zu schnarchen begonnen, um wiederzuerwachen unter der Hut von vierunddreißig Monarchen. Heines Hoffnungen aber waren schon dahingeschwunden, als er die schwarzrotgoldene Fahne, den „altgermanischen Plunder“, wieder auftauchen und das sündenergraute Geschlecht der Diplomaten und Pfaffen und die alten Knappen vom römischen Recht am Einheitstempel schaffen sah.

Wer von der Höhe, die kaum ein Vierteljahrhundert später vom deutschen Volke erstiegen wurde, auf Heines unmutiges Urteil zurückblickt, gelangt leicht zu dem Eindruck, Heine habe den Zug der Zeit nicht mehr zu erkennen vermocht. Sicherlich entwickelte sich Deutschland in diesem Vierteljahrhundert ganz anders, als er erwartet und gewünscht hatte, anders auch, als es die politischen Dichter meinten. Der Staat, den die bissigsten Spottworte Heines trafen und den sein Wintermärchen „Deutschland“ an den Pranger stellte, schuf die jahrhundertelang ersehnte deutsche Einheit. Preußen verband die Länder der dreißig und mehr Monarchen zum Deutschen Reich. Aus dem Kyffhäuser holte im Wintermärchen Heine die Anschauung: „Bedenk' ich die Sache ganz genau, so brauchen wir gar keinen Kaiser.“ Und das Deutsche Reich erstand wieder als deutsches Kaisertum. Die neue deutsche Welt, die seit 1848 sich bildete, entwuchs völlig den Stimmungen Heines und seiner Zeitgenossen. Die das Jahr 1871 erlebten, konnten — wie Freiligrath — bestenfalls nachträglich segnen, was ohne ihre Hilfe, ja im Gegensatz zu ihren Wünschen von einst sich gebildet hatte. Nur wenige wahrten wie Herwegh die alte verneinende Haltung.

Nicht nur aus dem sündenergrauten Geschlecht der Diplomaten, sogar aus der gehaßten Partei des preußischen Junkertums ging der Eine, der Große hervor, der den Deutschen die neue Einheit gewann. Widersprach das am allermeisten dem Weltbild von Heines Zeit, so dauerte es doch

auch recht lange, ehe die neue Generation, die nach 1848 einsetzte und das jungdeutsche Wesen bewußt zu überwinden, vor allem in sich selbst zu unterdrücken suchte, den rechten Weg in die große Zukunft und die wahre Bedeutung des berufenen Wegweisers herausfand. Gustav Freytag, ein ausgesprochener Vertreter der neuen Zeit nach 1848, spottete noch 1866 über das „Bismärckchen" und nannte im Juli 1870 das Hervorsuchen der alten Kaiseridee für die Hohenzollern einen Punkt, an dem der Spaß aufhöre.

Freytag war unbedingt vaterländisch gesinnt, er war ein guter Preuße. Dennoch stimmte er noch 1870 mit Heines nachmärzlicher Ansicht an entscheidender Stelle überein. Auch Freytag brauchte gar keinen Kaiser, freilich aus andern Gründen als Heine. Es ließe sich darüber streiten, wer von beiden den wahren Sachverhalt schlimmer verkannte. Die schwarzrotgoldenen Farben wurden nicht die Farben des neuen Deutschen Reichs. Allein es wäre schwere Ungerechtigkeit, die Bedeutung der Mitarbeit Freytags und seiner Gesinnungsgenossen zu unterschätzen und die gesamte Umgestaltung des deutschen Wesens, die sich von 1848 bis 1871 vollzog, ausschließlich auf Bismarcks Rechnung zu setzen. Die Macht der einzelnen genialen Persönlichkeit wurde freilich auch von Goethe überschätzt. Er schrieb Richelieu übermäßige Bedeutung noch für französische Kunst und Literatur zu. Wir haben inzwischen kollektivistischer denken gelernt.

Das Volk der Dichter und Denker entwickelte sich zu einem Volk der Tat. So abgenutzt die alte Formel klingt, sie entspricht gleichwohl einer geschichtlichen Tatsache. Ganz anders als der deutsche Klassizismus und die deutsche Romantik lernte man in die Welt blicken. Nur wie zage Vorbereitung des neuen Weltbilds erweist sich alles, was von 1830 bis 1848 zur Überwindung bestehender Ansichten geschehen war. Wie fast immer in Ländern hoher geistiger Bildung verriet auch in diesem Falle zuerst und am unverkennbarsten die Philosophie den beträchtlichen Umschwung, eine Philosophie, die allerdings selbst kaum noch Philosophie sein und heißen wollte. Diese Philosophie vollzog auf ihrem eigenen Gebiete die Wandlung, die immer wieder eintritt, wenn eine Zeit der Spekulation ihre Höhe überschritten hat. Metaphysische Ansprüche verlieren dann alles Anrecht. Materialismus, Positivismus, Naturalismus beherrschen das Feld. Welt- und Lebensanschauungen, die mit dem religiösen Bedürfnisse rechnen, werden nicht länger erstrebt. Ja, der Versuch, eine umfassende Weltanschauung mit der Anschauung des Lebens zu einer Einheit zu verbinden, gilt für eitel Wahn.

Die entscheidende Wendung, der Augenblick, in dem das neue Bekenntnis in das deutsche Bewußtsein trat, fiel in das Jahr 1854. Auf

der Naturforscherversammlung zu Göttingen verfocht Rudolf Wagner die Notwendigkeit der Annahme einer persönlichen unsterblichen Seelensubstanz. Sofort erwiderte Karl Vogt mit der angriffsfreudigen Schrift „Köhlerglaube und Wissenschaft" und vertrat die Meinung, die Grenze höhern Denkens falle schlechtweg zusammen mit der Grenze sinnlicher Erfahrung. Unmittelbar vorangegangen war ihm auf gleicher Bahn das Hauptwerk des deutschen Materialismus des 19. Jahrhunderts, Jakob Moleschotts „Kreislauf des Lebens" (1852); unmittelbar hinterdrein erschien die marktläufigste Darlegung, zugleich die hahnebüchenste Übersteigerung dieser Lehre, Ludwig Büchners „Kraft und Stoff" (1855), mehr ein zynisches Pamphlet als ein wissenschaftliches Glaubensbekenntnis. Immerhin verharrte die deutsche Naturwissenschaft bis ans Ende des Jahrhunderts auf einem Standpunkt, der von Büchner so wenig weit ablag, daß noch den „Welträtseln" Ernst Haeckels von 1899 vorgeworfen werden konnte, sie verrieten dieselbe Unklarheit des Denkens wie Büchners Schrift.

Allein die Naturwissenschaft schränkte sich in einer Zeit, die ihr wenn nicht den Sieg über die geschichtlichen Wissenschaften, so doch stattlichen Raum neben ihnen gewährte, nicht auf Materialismus ein. Vielmehr gewann sie gleich der Geschichtswissenschaft, ja der Geisteswissenschaft überhaupt den verwandten, aber höhern Standpunkt des Positivismus. Er war bis ans Ende des Jahrhunderts und noch darüber hinaus der eigentlich herrschende Standpunkt. Der Franzose August Comte verfocht ihn seit 1840, der Engländer John Stuart Mill schloß sich ihm an, Mills Landsmann Herbert Spencer steigerte ihn, gestützt auf die biologische Naturforschung Charles Darwins und auf dessen Lehre von der natürlichen Zuchtwahl, zum Evolutionismus. Relativistischer Positivismus war noch der Standpunkt des Erkenntnispsychologen Ernst Mach, der von der Naturwissenschaft kam und deren Denkformen am Ende des Jahrhunderts bestimmte, in seinen Anschauungen nahe verwandt mit dem „Empiriokritizismus" des Denkers Richard Avenarius. Um 1900 begann endlich Heinrich Rickert die „Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung" zu ziehen und die Geisteswissenschaften von der Naturwissenschaft wieder zu trennen und unabhängig zu machen. Wilhelm Dilthey und Wilhelm Windelband wiesen schon vor Rickert nach diesem Ziele. Dilthey kam ihm in seinen letzten Schriften um 1910 immer näher.

Für die Zeit bis 1871 und auch für die nächsten Jahrzehnte ward eine naturwissenschaftlich begründete Wirklichkeitsphilosophie von ausgesprochen unmetaphysischer Prägung den Deutschen zum Gesetz. Sie wurde auch die Grundlage der wichtigsten Neuerung gesellschaftlicher und

politischer Art, die sich bald nach 1848 einstellte: der Sozialdemokratie. Es ist ein denkwürdiges Zusammentreffen, daß der Materialismus zur selben Zeit Wurzel faßte, als ein engherziger und ichsüchtiger Kapitalismus die deutsche Welt zu beherrschen begann. Die gesellschaftliche Entwicklung begegnete sich mit einer Denkrichtung, die ihr wie auf den Leib geschnitten war. Rücksichtslose Ausnutzung des Unbemittelten durch den Bemittelten konnte sich kein tauglicheres Glaubensbekenntnis wünschen als eine Weltanschauung, der das Herz nur ein Pumpwerk und der Mensch nichts als ein wandelnder Ofen, eine sich selbst heizende Lokomotive war. Indes auch die junge Sozialdemokratie ging bei den Materialisten in die Schule. Nach den unsicher tastenden Versuchen des vierten Standes, die bis dahin ihm trotz dem unaufhaltsamen Vordringen des dritten Standes und besonders des bürgerlichen Kapitalismus Erfüllung seiner Wünsche bringen sollten, traten 1847 Karl Marx und Friedrich Engels mit dem „Manifest der kommunistischen Partei“ hervor. 1867 begann Marx die Veröffentlichung des Werks „Das Kapital“, das mit Denkmitteln des Idealismus wie des Positivismus arbeitete, Hegel und Comte zu seinen Stützen machte und die materialistische Geschichtsphilosophie der Sozialdemokratie mit so zwingender Logik entwickelte, daß die Geschichtsforschung willig in diese Lehre ging. Alle Geschichte wandelte sich in Wirtschaftsgeschichte um. Alle Kulturtätigkeit wurde zur Auswirkung des ökonomischen Lebens. Sicherlich war da der Geschichtsforschung ein hochwichtiger Anstoß gegeben. Es blieb späterer Zeit überlassen, die notwendige Einseitigkeit dieser Geschichtsbetrachtung in ihrem ganzen Umfange zu enthüllen.

Marx war ein Gelehrter, er setzte sein Vertrauen in die Wissenschaft, nicht in das menschliche Herz. Walther Rathenau führt auf die Tatsache, daß durch Marx nicht eine Weltanschauung, sondern die Güterfrage dem Sozialismus zum Mittelpunkt seines Wirkens gemacht worden ist, die geringe schöpferische und bauende Kraft der neuen gesellschaftlichen Bewegung zurück. Um 1860 erstand der Sozialdemokratie allerdings noch ein zweiter und grundverschiedener Führer in Ferdinand Lassalle. Der hinreißende Volksredner war ein Philosoph, der eine Weltanschauung besaß und auf ihr aufbauen konnte, er hatte bei aller Eitelkeit nach Bismarcks Wort Ehrgeiz im großen Stil. Ihm schwebte der Gedanke eines Volkskönigtums vor. Allein schon 1864 schied er aus dem Leben und aus dem Wettbewerb mit Marx aus; er fiel um einer adligen Abenteuerin willen im Zweikampf. Die deutsche Sozialdemokratie ging fortan die Wege von Marx, nicht die völkisch gedachten Bahnen Lassalles. Mit Lassalle hätte Bismarck sich finden können, nicht mit Marx.

Die blendende Erscheinung Lassalles ging sofort in die Dichtung der Zeit über. Spielhagens Romane zeichneten sein Bild mehrfach aus größerer oder geringerer Entfernung. Die neuen gesellschaftlichen Fragen wurden hingegen fast nur gestreift. Nach den Romanen Ungern-Sternbergs und Willkomms von 1845 und R. Prutz' von 1851 kam zuerst 1854 der erfolgreiche Erzähler F. W. Hackländer wieder auf „Europäisches Sklavenleben" zu sprechen. Voraussetzung war ein geistreiches Paradoxon, nicht ernste Erwägung der Lage des vierten Standes. Harriet Beecher-Stowes Kampfbuch „Uncle Tom's Cabin" (1852) hatte im schroffen Gegensatz zu Sealsfields Auffassung das Elend nordamerikanischen Sklavendaseins abgezeichnet, dem kommenden Bürgerkriege der Union kräftig vorgearbeitet und williges Ohr in ganz Europa gefunden. Hackländer versuchte den Nachweis, daß Europa nicht pharisäisch über Amerika aburteilen dürfe; Sklaven gebe es auch bei uns. Er dachte vor allem an die Balletttänzerinnen der Hoftheater.

Dem Kollektivismus, der durch die Selbstbesinnung der Sozialdemokratie zu einer noch weit stärkern Bedeutung gelangen sollte als in der vorbereitenden Zeit der Romantik und des Jungen Deutschlands, trat vor 1848 in Max Stirners Buch „Der Einzige und sein Eigentum" (1845) die gegensätzliche Lehre völliger Loslösung des einzelnen von der Gesamtheit, mag sie Familie, Gesellschaft, Staat heißen, zur Seite. Dem Sozialismus stellte sich damit der Anarchismus entgegen. Auch diesmal wurde auf Hegel wie auf dem Materialismus weitergebaut. Der Individualismus, der mehr und mehr an Wertschätzung verloren hatte, tat wieder einen kräftigen Vorstoß, vorläufig freilich mit geringem äußerm Erfolg. Es blieb späterer Zeit vorbehalten, die Umwertung der sittlichen Werte, die von Stirner gewagt wurde, in höherm Sinn auszudenken.

Unüberbrückbare Gegensätze taten sich in Sozialismus und Anarchismus innerhalb des hegelisch geformten Materialismus auf. Die Zeit vertrug überdies noch den vollen Gegensatz zum Materialismus. Die streitende Kirche nutzte das Erschreckende der neuen entgeisteten Lehren für ihre Zwecke. Sie verhöhnte die Junghegelianer und deren stolzen Anspruch, wie Gott zu sein, mit den Schlagworten des Materialismus, der doch nur folgerichtige Weiterbildung junghegelscher Grundsätze sei und die Menschen den Ochsen gleichsetze, die Gras fressen. Theologen wie Th. F. D. Kliefoth oder A. F. C. Vilmar, Staatsrechtslehrer wie F. J. Stahl rechneten wieder mit dem Teufel. Mit gleicher Unduldsamkeit eiferte gegen den Unglauben und die Ansprüche der Junghegelianer der schmähsüchtige Schlüsselroman „Eritis sicut Deus" (1853), dessen Verfasserin Wilhelmine Canz sich nicht nannte. Auf nächste Beobachtung gestützt, verzerrte er klatschsüchtig

Bräuche und Familienvorgänge aus dem Leben der Tübinger Hochschullehrer junghegelischer Richtung. Neben D. F. Strauß war F. Th. Vischer Opfer der bekehrungssüchtigen Anklägerin, die in sich ein Werkzeug Gottes erblickte.

Seltsam lebte sich das metaphysische Bedürfnis, das vom Materialismus zum Schweigen verurteilt wurde, in solchen Verketzerungen aus. Wie stark es noch war und wie gern die Welt aus der Luft des Materialismus floh, ergibt sich aus der gleichzeitigen Wiedergeburt eines Metaphysikers vom Anfang des Jahrhunderts. Julius Frauenstädt entdeckte um 1848 den Denker Schopenhauer und verschaffte dem Buche „Die Welt als Wille und Vorstellung" die gläubige Leserschar, die es bei seinem ersten Auftreten im Jahre 1819 gegen die Erwartung des Verfassers nicht gefunden hatte. Unbegreiflich bliebe es, daß einer der kühnsten Metaphysiker in einer noch reichlich metaphysischen Zeit keine Beachtung fand und dafür in der Welt des Materialismus zu einem vollen Erfolg gelangen konnte, wäre Schopenhauer nicht viel zu sehr Romantiker gewesen, um in dem romantischen Zeitalter seiner Anfänge sofort als ein ganz neuartiger Umformer romantischer Gedanken erkannt zu werden, und zugleich ein viel zu glänzender Schriftsteller, ein zu ausgeprägter Weltmann, ein zu gewandter Beherrscher der Formen und der Sprache des Lebens, um die unphilosophischen Leser der fünfziger und sechziger Jahre abzuschrecken. Ihm war es gegeben, die Ansprüche der exakten Wissenschaften mit seinem eigenen metaphysischen Bedürfnis auszusöhnen. Er war ein Idealist, der auch da zu Hause war, wo die Materialisten sich als Herren fühlten. Dem Zeitalter, das die rein begriffliche Sprache Hegels nicht mehr ertrug, machte Schopenhauers ungezwungen vornehmes und dabei plastisches Deutsch die hochgestimmte Haltung der Philosophie des deutschen Idealismus wieder lieb. Er erneuerte Kant und führte über ihn hinaus. Ihn erfüllte heiße Sehnsucht nach Erlösung von irdischer Qual, ganz wie einst die deutsche Romantik. Einseitiger noch als Novalis suchte er das wahre Heil im vollen Verzicht auf alle diesseitigen Wünsche. Indien wurde auch ihm wie den Romantikern zum Wegweiser. Die Verdrossenheit, die sich vieler Deutscher nach 1848 bemächtigt hatte, fand sich philosophisch gerechtfertigt durch Schopenhauer. Eine neue Gestalt des Weltschmerzes tat sich nach Heine und Lenau, nach dem Italiener Giacomo Leopardi auf. Der erstarkenden Wirklichkeitsfreude trat ein nachhaltiger Pessimismus entgegen und lockte deutsche Dichter verschiedenster Richtung an. Es schien, als verführe im Gegensatz zu den Plattheiten des Materialismus jeder kräftigere Wunsch nach durchgeistigter Weltbetrachtung zu pessimistischer Verurteilung der diesseitigen Welt. Eduard Grisebach oder J. V.

Widmann bekannten sich bedingungslos zu Schopenhauers Ansichten. Pessimistisch dachten Persönlichkeiten, die voneinander so weit abstanden wie Hamerling, Leuthold und Hieronymus Lorm. Ja, Humoristen von der Art Raabes, Scheffels und Wilhelm Buschs verneinten die Freude an dieser Welt. Hebbel entdeckte eines Tages, daß er sich mit keinem andern Denker der Zeit so nahe verwandt fühle wie mit Schopenhauer. Und Richard Wagner wurde zum machtvollsten Apostel des Spätentdeckten. Er vor allen trug Schopenhauers Lebensgefühl ins Ausland.

Wichtig für die Weiterentwicklung deutscher Kunst und deutschen Geisteslebens waren Gedanken, die in Schopenhauers Pessimismus enthalten sind, ohne indes nur pessimistischen Zwecken dienstbar und nur im pessimistischen Sinne verwertbar zu sein. Langvergessene Klänge aus der Welt des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik drangen aus Schopenhauers Schriften wieder an das Ohr der Deutschen, die damals nahe daran waren, alle Fühlung mit echter Kunst zu verlieren. In Schopenhauers Glaubensbekenntnis war den Künsten eine wichtige Stellung eingeräumt. Befreiung vom Lebensleid fand der Pessimist in der Anschauung des Schönen. Gedacht war an ein Verhältnis zum Schönen, wie Kant es gefordert und Schiller nach Kants Vorgang es zur Grundlage seines Gebotes ästhetischer Erziehung gemacht hatte. Das künstlerische Genie wurde durch Schopenhauer wieder auf die hohe Stufe emporgetragen, auf der Goethe im Bewußtsein der Romantiker gestanden hatte. Innerhalb des Umkreises der Künste war der Musik ganz romantisch eine überragende Sonderstellung zugewiesen. Dunkle Ahnungen Wackenroders und Tiecks wurden in Schopenhauers Hand zu Leitsätzen seiner Erkenntnislehre. Das tiefste Geheimnis menschlichen Lebens auszusprechen, wurde der Musik zuerkannt. Einer Zeit, die in plattem Materialismus alle Kunst nur noch wie einen äußerlichen und entbehrlichen Zierat empfand, wurde die Kunst als notwendiger und unentbehrlicher Bestandteil des Lebens und seines Verständnisses dargetan. Und noch in anderm Sinne diente Schopenhauer den Künstlern. Sein durchgeistigtes Interesse für die Vorgänge, die von der Romantik als Erscheinungen der Nachtseite der Natur bezeichnet worden waren, führte den Künstlern wieder den Stoff zu, ohne den keine Kunst bestehen kann: die Welt des Wunderbaren. Die künstlerische Phantasie, die dem Gefrierpunkt nahegekommen war, konnte dank Schopenhauer zu neuem Leben auftauen.

Und dieser Verherrlicher des künstlerischen Genius entging doch der Gefahr, einen unbegrenzten Individualismus zu verkünden. Schopenhauers Sittlichkeit zielt auf Mitleid. Er möchte dem Menschen seinen Mitmenschen, aber auch das Tier nahebringen, ihn das Leid aller Lebe-

wesen mitfühlen lehren. Auch die Mitleidslehre Schopenhauers war ein ernstes Mahnwort an die Zeit, die ganz in ichsüchtiger Ausnützung des Mitmenschen aufgehen zu wollen schien. Der Kunst eröffnete sich auch durch diesen Aufruf zum Mitleid eine Fülle neuer Aufgaben.

In Schopenhauers Mitleidslehre erreicht eine Entwicklung ihren Höhepunkt, die am Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzt. Seitdem die hohen Ansprüche des Individuums zugunsten der Gesamtheit eine Einschränkung erfahren hatten, war der Altruismus immer kräftiger hervorgetreten. In Hegels Staatslehre war dem Individuum die Aufgabe erstanden, der Gesellschaft zu dienen. Als „idealistischen Sozialismus“ bezeichnet man heute Hegels Standpunkt. Die Jungdeutschen erhoben das Gebot, den Mitmenschen zu beglücken, zu einem ihrer wichtigsten neuen Parteigedanken. In ihm ruht vielleicht der bedeutsamste Fortschritt, den ihre Schöpfungen vor der Romantik voraushaben. Zugleich war hier eine der engsten Berührungen mit Hegel gegeben, wirklich ein entscheidender Grund für den Brauch der Jungdeutschen, sich auf Hegel zu berufen. Die beiden Frauen, in denen sie ihre Führerinnen ehrten, Rahel zuerst und später Bettine, traten mit Wort und Tat für die Mitleidsmoral ein.

Richard Wagners „Parsifal“ wurde die sichtbarste künstlerische Verkörperung von Schopenhauers Mitleidslehre. Allein gerade Wagner verrät, daß für einen Künstler mindestens ein Übergang zu Schopenhauer möglich war aus einer frühen Gestaltung des deutschen Materialismus, daß neben Schopenhauer auch Ludwig Feuerbach ihm etwas zu sagen hatte. Feuerbach, an dem sich Wagner zuerst bildete, hat das Verdienst, die Freude an der Wirklichkeit auf einer Entwicklungsstufe deutschen Dichtens, die zum Realismus hinführte, genährt und gegen den starken Hang zum Pessimismus geschützt zu haben. Von Hegel kam auch Feuerbach, mit Hegels Dialektik stülpte er den Hegelianismus um und verkündete gegen die Begriffsmenschen, denen der Reichtum der sinnlichen Welt abhanden kam, den Wert der äußern Erscheinung der Materie. Hinter dieser äußern Schale hatte man das Eigentliche, hatte Hegel die geistige Voraussetzung allein gesucht; Feuerbach lehrte die Sinne wieder frisch gebrauchen. Er lehrte die Notwendigkeit einer Freude an dieser Welt, weil er, wie er schon 1830 darlegte, an Unsterblichkeit der Seele nicht glaubte. Damals vertrat Heine mit den Gründen des Saint-Simonismus gegen den Spiritualismus seinen Sensualismus, später gegen weltflüchtigen Nazarenismus seine hellenische Sinnenfreude. Er berief sich auf Feuerbach. 1841 entgötterte Feuerbachs Hauptwerk „Das Wesen des Christentums“ die Welt durch den Versuch, allen Glauben an eine Gottheit zum Ergebnis

eines bloßen seelischen Bedürfnisses des Menschen zu machen. Zehn Jahre später bezeugte Gottfried Keller, der in Heidelberg Vorlesungen Feuerbachs hörte, um wieviel schöner und tiefer ihm die Welt geworden sei durch das Aufgeben der sogenannten religiösen Ideen. Mag Keller nachmals die Dinge anders gesehen, mag er seine eigene künstlerische Freude an dem sinnlichen Reichtum der Welt der Meinung Feuerbachs untergeschoben haben: er ist der schlagendste Zeuge für die reiche künstlerische Förderung, die aus Feuerbachs Materialismus sich ergeben konnte. Auf Feuerbachs Weltansicht ruht Kellers erstes Werk, „Der grüne Heinrich", der unmittelbar nach 1848 hervortrat und eine entscheidende Wendung in der Geschichte des deutschen Romans, ja der deutschen Literatur bedeutet.

Romane und Novellen

Der Roman war in den Jahren von 1830 bis 1848 zur beherrschenden Form für dichterischen Ausdruck des Lebensgefühls der Zeit herangereift. Die Lyrik war ins Politische übergegangen, das Drama über vereinzelte Versuche nicht hinausgelangt. Gutzkow gab das Drama auf, um wieder zum Roman zurückzukehren. Ihn drängte es, nach 1848 gegen eine Umwelt, die sich dem jungdeutschen Wesen entzog, gegen Bürgerlichkeit und Materialismus, die Fahne des Geistes zu entfalten. Zugleich wollte er Gericht halten über die politischen Vorgänge der unmittelbaren Vergangenheit. Seine kritisch scharfe Anlage kam solcher Absicht entgegen. Sie ließ allerdings die „Ritter vom Geiste" (1850—51) auch weit verneinender ausfallen, als Gutzkow es gedacht hatte. Gleich andern Romanen, die 1850 die alte intellektuelle Schicht der Schriftsteller, Philosophen und Freiheitsapostel durch Selbstkritik gegen den Zug der Zeit rechtfertigen wollten, gleich Robert Giseckes „Modernen Titanen" mit dem bezeichnenden Untertitel „Kleine Leute aus großer Zeit" oder Adolf Widmanns „Tannhäuser", sind die „Ritter vom Geiste" zwar ein wertvolles Abbild der Zeitstimmungen und der Seelenlage des jungdeutschen Menschenschlags, sie lassen indes auch in den Persönlichkeiten, die von Gutzkow zu berufenen Führern in die Zukunft gestempelt werden, viel jungdeutsche Zerrissenheit übrig. Ein ungeheurer Aufwand wird umsonst vertan, im Gange wie in der Gestaltung des Romans. Die Intellektuellen wollen planmäßig alle verwandten Kräfte zusammenfassen; doch die reichen Geldmittel, auf die sie bauen, gehen durch einen Brand zugrunde. Nur die Hoffnung bleibt, daß der Geist aus eigener Kraft sich durchsetze. Das wird in solcher Breite vorgetragen, daß spätere Ausgaben kräftig streichen mußten. Freilich berief sich die langatmige Darstellung,

die in stetem Wechsel von einer Gesellschaftsschicht zur andern übergeht, auf die künstlerische Absicht, den vorgeblich veralteten Romanen des Nacheinanders zeitgemäßere Romane des Nebeneinanders folgen zu lassen, um der ganzen Vielseitigkeit des Lebens gerecht zu werden. In Wirklichkeit ging Gutzkow, gewohnt seine technischen Griffe von Frankreich zu lernen, nur von George Sand zu Balzac oder vielmehr gleich zu Sue über.

Balzacs Kunst trat im öffentlichen Urteil lange hinter George Sand zurück. Wie ein Naturforscher die Pflanze oder das Tier, wollte er den Bau der Gesellschaft ergründen und in leidenschaftsloser Betrachtung die innere Geschichte seines Zeitalters bis in ihre letzten Wurzeln verfolgen. Noch war in Deutschland die Zeit zu ähnlich wissenschaftlichem dichterischem Verhalten nicht gekommen. Viel später ging in der Luft des Naturalismus den Deutschen der Reiz von Balzacs Verfahren auf. Vorläufig blieb auch Gutzkow geneigter der fieberhaften Erregung, die ihm aus Sues Übersteigerungen von Balzacs gesellschaftlichen Bildern entgegenkam. Sue gab sich als Parteimann, warb um Mitleid für die Verfolgten und predigte Haß gegen die Besitzer. Wichtiger war ihm, im raschen Wechsel der Abschnitte seiner umfänglichen Romane Augenblicksskizzen der gegensätzlichsten Schichten der Gesellschaft hinzuwerfen und diesem jähen Auf und Ab die wirksamsten Mittel nervenerregender Spannung aus der Vorratskammer der Schauererzählungen einzufügen. Gewiß ist auch die englische Romandichtung der Zeit, ist Bulwer oder Dickens nicht wählerisch, wenn es die Nerven der Leser aufzustacheln gilt. Sue gelangte vollends zu einer sozialangestrichenen Nachblüte des deutschen Schauerromans von der Art der Spieß und Cramer. Deutlich läßt sich in den „Rittern vom Geiste" verwandte Lust am ungesund Erregenden, am unkünstlerisch Geheimnisvollen spüren. Auf lange Zeit blieb der Hang zum Abenteuerlichen den deutschen Romandichtern eigen. Nicht nur ein gewandter Erzähler wie Hackländer, auch ein Künstler von bewußt strengem Formwillen wie Spielhagen konnte der Verführung zu Zügen der Schauergeschichte sich nicht entziehen.

Die Neigung zu den derben Wirkungen des Schauerromans war ein Erbstück aus dem Schatz der deutschen Romantik. Als einst Ludwig Tieck die Grundlinien romantischen Erzählens zog, hatte er die Mittel des Schauerromans nicht verschmäht. Viele von den spätern romantischen Erzählern leisteten ihm Nachfolge. Ein echtromantischer Fabulierer wie E. T. A. Hoffmann blieb sein Lebtag dem Hang zum Schauererregenden treu.

Es hätte nahegelegen, daß eine dichterische Bewegung, die sich

grundsätzlich gegen Romantik kehrte, auch diese Neigung romantischen Erzählens aufgäbe, vollends wenn sie mit Bewußtsein sich zum Schlichtwirklichen, Bürgerlichgedämpften wandte. Doch wie die Charaktereigenheiten der romantischen zwiespältigen Naturen sich in den Zerrissenen des jungdeutschen Zeitalters wiederfanden und weiterentwickelten, dann aber vom Jungen Deutschland sich in die bürgerliche Zeit fortsetzten und vielen bürgerlichen Dichtern schier unentbehrlich blieben, so ging auch der Hang zu den Bräuchen des Schauerromans den Weg weiter von der Romantik durch das Junge Deutschland bis in die nächste dichterische Schicht und in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Noch blieb die große Entdeckung zu machen, daß auch ohne solche Würzen Erzählung in ungebundener Rede zu bestehen vermöge. Diese Entdeckung machten Gottfried Keller und einige wenige andere echtdichterische Erzähler. Sie befreiten die Erzählung der bürgerlichen Zeit von Zutaten, die den Grundsätzen bürgerlichen Schaffens widersprachen und daher wie Stillosigkeit wirken mußten.

Sie erlösten zugleich den deutschen Roman von einem guten Teil ausländischen Einflusses. Denn wie die Zerrissenen und Problematischen nicht auf die Romantik Deutschlands sich beriefen, sondern auf Byron und seine Gilde, so schloß sich das Schauerromanhafte nicht an deutsche romantische Erzählung an, sondern an französische Romantik und an England. Abermals vergaßen deutsche Dichter, wieviel sie ihrem eigenen Lande schuldeten, und erhoben zu ihrem Vorbild Ausländisches, das nur Nachklang deutscher Versuche war.

Sogar Gutzkow ahnte kaum, wieviel von seinen bewunderten französischen Vorbildern auf deutschen Vorgang zurückzuführen war. Die „Ritter vom Geiste" arbeiten bis zum Überdruß mit den Handgriffen romantischer Romane. Und diese Romantik ist ebenso deutsch wie französisch. Im „Zauberer von Rom" (1858—61) nahm Gutzkow abermals auch das Lockmittel der Schlüsseldichtung hinzu. Noch mehr als die „Ritter vom Geiste" wurde dieser umfangreiche Bau ein Roman nicht des Nebeneinanders, sondern des Durcheinanders. Dagegen glückte dem scharfsichtigen Kritiker diesmal eine Entdeckung, die in ihrer Zeit eine Tat war; er zeigte die Macht und die Bedeutung des katholischen Deutschlands einem Zeitalter, das diesen Teil des deutschen Volks nicht mehr mitrechnen wollte. Die Stellung eines Verteidigers und Vorkämpfers gab er auf und brachte dadurch eine der besten Seiten seiner Darstellungsgabe, die Zeichnung gemischter Charaktere, in günstigere Beleuchtung.

Den jungdeutschen Fesseln entwanden sich auch die Romane Auerbachs nicht, die 1852 mit dem „Neuen Leben" einsetzten. Wie Gutzkow knüpfte

er an das Jahr 1848 an, wollte indes einen der Kämpfer des Tages zur Bewältigung der neuen Aufgaben der Zeit erziehen. Hier wie in der Erzählung „Auf der Höhe“ suchte Auerbach das Heil im Bauernstande. Das Bedürfnis, Menschen zu erziehen, spricht sich noch fühlbarer im „Landhaus am Rhein“ aus. Einfacher und gesunder Menschenverstand wird von Auerbach empfohlen. Er gibt dem bürgerlichen und unphilosophisch aufklärenden Zuge der Zeit nach. Doch ganz kann er sich dem Zauber der durchgeistigtern Lebensformen von früher nicht entziehen. In ihnen und in ihren Vertretern geht ihm das Schöne verloren; sittlich streng bescheidet er sich mit dem Verständigtüchtigen.

Von der Bezauberung, die immer noch dem romantischen Schimmer jungdeutschen Fühlens eignete, konnte sich auch Friedrich Spielhagen nicht ganz befreien, der 1861 die „Problematischen Naturen“ dieser Zeit und in ihnen die Vertreter einer abscheidenden Welt zeichnete, getragen von dem Stolz bürgerlicher Tüchtigkeit. Seine Zeitromane bekämpfen überdies bis gegen das Ende des Jahrhunderts in dauerndem Anschluß an die politischen Vorgänge den Adel. Das preußische Junkertum, der ostelbische Agrarier wird von ihm trotzdem mit künstlerischer Gestaltungsfreude geformt. Ja, aus der Kampfstimmung erstehn ihm echtere Menschen, als wenn er seine bürgerlichen Lieblinge ersinnt, die Alleskönner, die Herzensbezwinger, die Meister jeglichen Sports; irgendwie treten sie aus der bürgerlichen Umwelt heraus, und wäre es dank einem Tropfen adligen Bluts in ihren Adern. Berlin, die bürgerliche Stadt, verharrt bei ihm allzunahe der geheimnisvollen Pariser Welt Sues. Pommersche, auch thüringische Landschaft und in ihnen die Wohnsitze des Adels, vor allem aber das Gebiet an der Meeresküste gewinnen in seinen Erzählungen den Reiz, den der landschaftliche Roman andern Gegenden abgelauscht hatte. Die vielgestaltigen Erscheinungen des Wassers liegen ihm besonders. Dieser Künstler, dessen Zeitromane immer noch den Tagesereignissen nachliefen, sie leitartikelhaft erörterten, statt das Dauernde der Zeit und ihre entscheidenden Fragen zu erfassen, hob das Erzählen hoch empor über die Tiefen, in denen sich Gutzkows unübersichtliche, in schlechtem Deutsch abgefaßte Romane bewegten. Nur Spielhagens ausgesprochener Begabung zu anziehender Darstellung konnte es glücken, den vielen guten, aber künstlerisch anspruchslosen Erzählern, die um 1850 Gerngelesenes in Fülle boten, den Rang abzulaufen.

Spielhagen gelangte zu immer strengerer Auffassung und Übung der Erzählerbräuche. Gerade weil er den einseitigen Parteimann in sich fühlte, schrieb er sich und andern strengste Objektivität in der Gestaltung des epischen Berichts vor. Der Erzähler sollte ganz hinter seinen

Menschen verschwinden und durch kein Wort an sein Ich erinnern. Das Gebot erlöste den deutschen Roman von vielem breitem Gerede, das in Augenblicken des Stockens der Handlung von bequemen Erzählern eingeschoben zu werden pflegte. Es verurteilte zugleich übermäßig streng, was nicht bloß dem Roman, auch dem Epos immer selbstverständlich gewesen war. Wohl zeitigten Versuche, die Forderung ganz zu erfüllen, manche wertvolle dichterische Neuerung. Allein Spielhagen lähmte zugleich das Stilgefühl und drängte das Erzählen in die Bahn des dramatischen Gesprächs, dem die Ausschaltung der Zwischenrede des Dichters unerläßlicher ist als der Erzählung. Dank Spielhagen mußte man eines Tages wieder erzählen lernen, nachdem zuletzt die Erzählung zu einer bloßen Folge von Rede und Gegenrede in Anführungszeichen geworden war, während dazwischen noch ein paar dürftige Sätze die üble Rolle von Bühnenanweisungen spielten.

Schon die Unwiderstehlichkeit, mit der sich Spielhagens Erzählertechnik durchsetzte, beweist die außerordentlich starke Wirkung, die er auf seine Zeitgenossen ausübte. Seine Romane, die in langer Reihe bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts aufeinanderfolgten, schrieben den größern Erzählungen auf Jahrzehnte hinaus überhaupt ihre Gesetze vor. Der Unterhaltungsroman schloß sich enge der Form an, die Spielhagen in den „Problematischen Naturen“ geschaffen und in seinen nächsten Leistungen weiterentwickelt hatte. Freilich geriet Spielhagen selbst allmählich ins Fahrwasser des Unterhaltungsromans. Als zu Beginn der achtziger Jahre neues Leben in deutscher Dichtung erwachte, richteten sich schärfste Angriffe gegen Spielhagen. Gleichwohl bewährte sich auch nachher der deutsche Roman immer noch vielfach als Weiterbildung von Spielhagens Form. Gottfried Keller, die Franzosen, die Russen wirkten lange nicht so in die Breite wie Spielhagen.

Noch vor Spielhagens Erstling umschrieb Wilhelm Heinrich Riehls Werk „Naturgeschichte des deutschen Volks“, das 1851 begann, die Aufgaben und die Stellung des Bürgertums in der neuen Zeit. Tatsächlich widerstrebte Riehl dem Zug der Zeit. Er fürchtete ein überschnelles Anwachsen der Industrie und der großen Städte, er ahnte Gefahren, die sich rasch verwirklichen sollten. Er meinte, das deutsche gewerbfleißige Bürgertum auf einer Stufe festhalten zu können, die nicht der Vorteile mittelalterlicher Schlichtheit entriet. Der kommenden Mechanisierung des deutschen Lebens wollte er als einer der ersten einen Riegel vorschieben.

Wer diese Wünsche in die Dichtung versetzte, mußte zum bewußten Vorkämpfer des Philistertums werden. Wirklich pochten die Dichter, die über Gutzkow weiter hinausführten als Spielhagen und nach Kräften

die übersteigerte Geistigkeit der Welt vor 1848 überholten, auf die Werte, die vom deutschen Philistertum dem Gedanken abgerungen worden waren. Die Welt hatte sich seit den Tagen der Kämpfe unserer Klassiker und Romantiker gegen Nicolai gründlich verändert. Der Geist war zu anspruchsvoll gewesen. Das materialistische Zeitalter setzte ihn grundsätzlich ab. Die Freude an der Werkstatt, der Schreibstube, der Ratsstube wurde um so mehr wie etwas echt Deutsches empfunden, weil ja die Ritter vom Geiste, statt ihrer heimischen Vorläufer zu gedenken, lieber französische Gewährsmänner ins Feld geführt hatten. Das Ergebnis war eine Ertüchtigung deutscher Dichtung. Doch mehr und mehr ließ sich in ihr die Last verspüren, die von materialistischer Weltbetrachtung dem Schaffen der Phantasie auferlegt wurde.

Noch bot sich ein Mittel, der Phantasie zu Hilfe zu kommen: der Humor. Und abermals griff man, griffen auch die deutschesten der bürgerlichen Dichter nach der unterstützenden Hand des Auslands. Dickens war seit dem Ausgang der dreißiger Jahre bekannt geworden. In ihm entdeckte man mehr und mehr die eigene Erlebnisform. Neuste Wirklichkeit stellte sich in behaglicher Fülle dar. Die innern Reichtümer liebenswürdiger und ehrenwerter Menschen traten in Gegensatz zu den Seelenqualen des Lasters; dem Laster blieb Strafe nicht erspart. Humor nahm dem Gegensatz seine übermäßige Schärfe. Humorvolles Verständnis wurde Menschen von lächerlichem Gebaren zuteil. Übersättigt durch die Verneinungen der französischen Literatur, ergötzte man sich doppelt an dem frohen Bejahen, das in Dickens' Zeichnung einer endlosen Reihe eigenwilliger Charaktere von vielfacher Mischung scheinbar widerspruchsvoller Merkmale sich erfreulich bewährte. Man stieß sich nicht an den Zügen des Schauerromans, die für Dickens unentbehrlich waren. Verglichen mit Sue, ja mit seinem Landsmann Bulwer, fügte Dickens diese Züge nur maßvoll seinen Dichtungen ein. Freilich ließen sich Dickens' deutsche Bewunderer solche aufregende Mittel auch nicht entgehen, selbst wenn sie sich ganz realistisch geben wollten. Augenscheinlich fühlt die Nachwelt in den Erzählungen deutscher Humoristen von damals den gelegentlich unüberbrückbaren Widerspruch zwischen einer absichtlich hausbackenen Welt und der krampfhaften Spannung von Verbrecherromanen viel stärker als die unmittelbaren Zeitgenossen.

Dankbar gestand Gustav Freytag zu, wie sehr ihm selbst Dickens zu innerer Gesundung verholfen habe. Seine ersten Versuche verwerteten für die Bühne immer noch das förderliche Muster der Franzosen, begnügten sich mit den Machtweibern und den müden Zerrissenen und erbrachten für seine spätere Dichtung nur den Gewinn sauberer und treff=

sicherer Führung der Handlung. Die „Journalisten“ (1854) wurden ihm zum ersten und entscheidenden Schritt, seinen Humor von ironischem Weltschmerz zu befreien. Der Presse weihte er sich in seinen Anfängen. Was ihm da an Liebenswürdigem und Harmlosem aufgegangen war, vereinigte er in seinem Lustspiel. Der deutsche Journalist entpuppte sich als wackerer, vaterländisch gesinnter, politisch eifriger Gesell, der noch im Kampfe versöhnlich bleibt und den Besiegten schont. Ganz anders hatte Balzac die Pariser Presse vergegenwärtigt; er setzte sich allerdings hinterdrein auch nicht dem Vorwurf aus, daß er ein goldenes Zeitalter des Journalismus mehr aus der Phantasie als aus der Wirklichkeit geholt habe. Das Stück galt wegen des geistvollen Tons seiner Gespräche, noch mehr wegen seiner gutgeschauten Chargenrollen lange Zeit für das beste deutsche Lustspiel des 19. Jahrhunderts. Mit englischem, mit Dickens' Geschick, Originale verständlich zu machen, wetteiferte Freytag hier schon aufs glücklichste. Einen behäbigen, etwas geldprotzenhaften Weinhändler oder gar die weichmütige Strebernatur eines bettelarmen jüdischen Lohnschreibers zu unvergeßlichen Typen zu machen: das war die rechte Ausdrucksform von Freytags Humor. Piepenbrink und Schmock verdeckten die Schwäche des politischen Dilettantismus der „Journalisten“, den nur das eine entschuldigt, daß er gut lustspielmäßig von dem Dichter selbst nicht zu ernst genommen wird.

Den klaren Aufbau der „Journalisten“ übertrug Freytag mit Absicht in den Roman. Er kannte die Gefahren lockerer Episodenführung, die dem humoristischen Roman drohen. Die fast überängstlich strengen Vorschriften, die er später in der „Technik des Dramas“ (1863) der Gliederung von Bühnendichtungen gab, beobachtete schon sein Roman aus der Umwelt des deutschen Kaufmanns „Soll und Haben“ (1855). Freytag selbst schrieb diesem Roman den Bau eines Fünfakters zu: Einleitung, Aufsteigen, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe. Ausdrücklich merkte er an, daß „Soll und Haben“ zwar sechs Teile umfasse; notwendig aber wäre bloß die Fünfzahl gewesen. Nur weil der Stoff eine breite Ausführung der zweiten Hälfte notwendig mache, sei die Umkehr in zwei Bücher geschieden und so die Sechszahl erzielt worden. In einem Zeitalter, das von Formstrenge immer mehr und mehr absah, dem der Begriff künstlerischer Form völlig abhanden zu kommen drohte, ist der Bau von „Soll und Haben“ und sind die Absichten, die Freytag mit solcher Baukunst verfolgte, doppelt bedeutsam.

Der Roman „Soll und Haben“ suchte das deutsche Volk auf, wo es noch in seiner ungebrochenen Tüchtigkeit zu finden war: bei der Arbeit. Er kehrte zu der Auffassung zurück, die zur Zeit Friedrich Nicolais

dessen Gesinnungsgenosse Joh. Jak. Engel durch den Roman „Herr Lorenz Stark" (1801) im Gegensatz zu „Wilhelm Meisters Lehrjahren" und vor allem zu der ganzen Romantik betätigt hatte. Er rettete ein Stück des sogenannten Philistertums für die Dichtung. Er tat es im Sinne Riehls. Wohl ist Freytags Kaufmann sich bewußt, daß durch seine Hände die Güter der ganzen Erde gehen. Aber er wahrt alte, sichere Geschäftsbräuche und überläßt jedes kühnere Wagnis dem jüdischen Wucherer. Meisterhaft sind die beiden Reihen von Handelsleuten in sorgsamer Abstufung einer Fülle von Menschen getroffen. Stärker fesselt allerdings die Schicht, in der die volle Strenge der Selbstbescheidung nicht besteht. Schon der Deutschamerikaner Fink ist interessanter als der Held Anton Wohlfart, der zuletzt fast zu prosaisch nach dem alten Vorbild Wilhelm Meisters von falschen Tendenzen geheilt wird. Sie führen ihn in den Dienst verkrachten deutschen Adels und ins unsichere polnische Land. An Breite des gesellschaftlichen Bodens steht der Roman kaum zurück hinter Gutzkows Roman des Nebeneinanders. Er greift durch lebendige Abzeichnung der Nachtseite der Gesellschaft so weit hinüber in das Gebiet der Verbrecherromantik Sues, daß sich die Frage auftun kann, ob seine Wurzeln nicht zum großen Teil in diesem Boden stecken. Nur der Humor Freytags scheidet „Soll und Haben" endgültig von der Nachfolge Sues.

Leider herrscht der Humor minder kräftig in Freytags „Verlorener Handschrift" (1864). Ein Kaufmannshaus vom Keller bis zum Dache zu verlebendigen, fiel dem Gelehrten Freytag, der zeitweilig an der Universität Breslau Vorlesungen gehalten hatte, leichter als die Zeichnung deutschen Gelehrtentums. Dort ergab sich einfacher und selbstverständlicher das spannende Gegenbild. Hier geht es mit überschnellem Ruck weiter in eine Hofluft, die im Zeitalter „Emilia Galottis" uns begreiflicher erschiene als in der gewollt schlichten Umgebung von Freytags Gelehrten. Der deutsche Professor verfolgt übereifrig eine falsche Tendenz. Ihn befreit ein gesundes Landkind. Freytag lenkt ein in die Bahnen der Dorfgeschichten, die den Gegensatz zum ungesunden Treiben der Stadt entwickeln. Vor allzu enger Berührung mit Auerbachs Erzählungen bewahrt ihn Ilse, die Königskrone, die Freytags Saul auf der Suche nicht nach seines Vaters Eselinnen, sondern nach einer verlorenen Handschrift des Tacitus findet. Sie ist die erste der Germaninnen, die der künftige Dichter der „Ahnen" zum Leben erweckte. Altvererbte Stammesart gibt ihr die Kraft, in einer neuen Lebenslage sich zu behaupten, nicht wie ihr Gegenbild von Auerbachs Hand seelisch unterzugehen.

In beiden Dichtungen ist ein zielgewisser Realist am Werke. Freytag gab nachmals in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1887) selbst an, wieweit er aus Geschautem und Miterlebtem geschöpft hatte. Ihm war wichtig, die Echtheit von Nebenzügen zu erhärten. Den Geschäftsverkehr, wie ihn „Soll und Haben“ schildert, kannte er aus seiner Breslauer Zeit; ein altes Patrizierhaus bot seiner Phantasie gute Anregungen. Beim Ausbruch der polnischen Umwälzungen war er selbst in die Nähe von Krakau gereist. Die Wuchergeschäfte jüdischer Händler hatte er gründlich kennengelernt, da er als Bevollmächtigter eines Verwandten jahrelang vor Gericht gegen einige von ihnen zu streiten hatte. Grundlagen haben besonders die Bilder aus dem polnischen Aufstand, die in „Soll und Haben“ enthalten sind. Wenn hier die Polen blaue Kartoffelwagen und eine Feuertonne für feindliche Artillerie halten, konnte Freytag auch diesen Zug als echt und erlebt bezeichnen. Ähnlich ruhen episodische Einzelheiten der „Verlorenen Handschrift“ auf Leipziger Eindrücken. Ja, die beiden Hunde Bräuhahn und Speihahn sind sogar genaue Nachbildung der Wirklichkeit. Die männliche Hauptgestalt aber, der deutsche Professor, trägt Eigenheiten des großen Philologen und Freundes Freytags: Moritz Haupts. Das alles berichtet Freytag selbst. Neu war es, Studien nach dem Modell in solchem Umfang offen zuzugestehen, ja als Ehrentitel in Anspruch zu nehmen. Der freischaffenden Phantasie wurden die Flügel beschnitten. Keller ging da nicht so weit wie Freytag und wirkt doch echter.

Wilhelm Raabes Humor steht Dickens noch ein paar Schritte näher, meidet auch nicht die Gefahr überwuchernder Episoden. Dagegen baut auch Raabe seine Romane bewußt kunstvoll und mit berechneter Steigerung auf. Mehrfach zählen sie genau sechsunddreißig Kapitel; überdies runden sich dann je zwölf Kapitel zu einem vollen und abgeschlossenen Bild. Der Höhepunkt von „Abu Telfan“ liegt genau in der Mitte der Erzählung. Doch gewinnt bei Raabe, trotz solcher äußerlicher ziffermäßiger Genauigkeit der Einteilung, der Aufbau nicht die klare Übersichtlichkeit von Freytags Romanen. Sie lesen sich, ganz wie Spielhagens Erzählungen, leichter als Raabes breithinflutende Dichtungen. Raabe mochte solche Ausdrucksform wie etwas echter Deutsches fühlen. Seine Stärke ist ja das enge Band, das ihn mit dem Boden seiner norddeutschen, braunschweigischen Heimat verknüpft. Der Magdeburger Spielhagen oder der Schlesier Freytag wurzelten nicht gleich kräftig im heimischen Boden, ließen sich leicht verpflanzen, hatten nicht ein gleich starkes Gefühl für den Kern norddeutschen Wesens. Ging Spielhagen nicht schlechtweg mit dem Fortschritt, verharrte Freytag mit Riehl bei dem Wunsche, in über-

eiliger gesellschaftlicher Entwicklung nicht die Vorzüge des guten Alten aufzugeben, so dreht sich Raabes Sinnen um die eine schwere Frage, deren Bedeutung in unsern Tagen sich unabweislich aufdrängt: wie ist der Grundzug deutschen Wesens in einem Zeitalter fortschreitender Mechanisierung zu schützen, die solchem Wesen von Grund aus widerspricht? Bis ins 20. Jahrhundert konnte Raabe den unaufhaltsamen Umwandlungsvorgang angstvollen Auges beobachten. Er stritt in seinen Schöpfungen so eifrig für das echte Alte, daß er irrtümlich zum Gegner des neuen Deutschen Reichs, zum Anwalt des Volks der Träumer gestempelt werden konnte, für die in Bismarcks Schöpfung kein Raum sei. In Wirklichkeit rief er ein Geschlecht, das sich nur zu willig den bequemen Genüssen einer materialistisch eingeschränkten, an geistigen und sittlichen Ansprüchen armen Zeit hingab, zum alten und fast vergessenen seelischen Schwung von Kants ethischem Idealismus auf. Er ahnte die schwere Aufgabe, die heute sich schärfer erfassen läßt: die reichen neuen Ergebnisse der Naturwissenschaft und der Technik einem bindenden sittlichen Gedanken ein- und unterzuordnen. Erzürnt schalt er, wenn er auf ichsüchtige Ausnutzung der Gewinne traf, die eine mächtig emporstrebende Entwicklung dem Deutschen eintrug.

Raabe geht im Kampf gegen die Erscheinungen, die ihm bedrohlich vorkommen, bis zu herber Ironie, ja bis zur Ungerechtigkeit. Dieser Meister auf dem Gebiet drolliger und borstiger Käuze mit seiner ungebrochenen Freude an einem Menschentum, das hinter rauher Schale einen reichen Besitz an Liebe und Mitgefühl verbirgt, gerät ins Verdüsterte des Pessimismus, wenn er das Feindselige aufspürt, das für ihn im Leben enthalten ist.

Als er 1857 mit der „Chronik der Sperlingsgasse" anfing, hielt er freilich noch, nach Form und Gehalt ein Nachfahr Jean Pauls, bei stimmungsreicher Versinnlichung idyllischen und weltfernen, äußerlich armen und innerlich reichen Lebens. Raabe selbst leugnete, von Jean Paul abhängig zu sein. „Der Hungerpastor", „Abu Telfan" und „Der Schüdderump", die von 1864 bis 1870 hervortraten, zeichneten seine menschlichen und künstlerischen Absichten schon in greifbarerer Form. Der knorrige Sonderling, dem es in der Welt nicht glücken will, und der gewissenlose Streber, der äußere Erfolge einheimst, seelisch aber untergeht, steigern die verwandten Gegensätze von Freytags „Soll und Haben". Stilles Glück gedeiht nur in der Abgeschiedenheit. Abgelegene Nester, einsame Häuser, Höfe, die von der Straße abliegen, Giebelzimmer, zu denen der Lärm der Straße nicht hinaufdringt, sind die Inseln, zu denen die Unweltläufigen flüchten. Da wird Raabe zum norddeutschen Gegenstück

Stifters und gewinnt der Landschaft seiner Heimat ab, was der Österreicher auf seinem Boden erschaut hatte, wird er zum Bewahrer eines heimlichen Deutschlands, das längst im Verschwinden ist. Rousseauisch ist es ihm Natur im Widerspiel zur verderblichen Überkultur der Stadt. Die große Welt gewinnt dabei in seiner Hand etwas abenteuerlich Romanhaftes. Da macht sich fühlbar, daß er selbst nur selten, nur früh und ungern den engen Umkreis seiner nächsten Heimat überschritt und große Städte fast völlig mied. Er kannte sie besser aus den Romanen des ältern Dumas als aus der Anschauung. Und so widerfuhr es auch diesem urdeutschen Dichter, die überstarken und unkünstlerischen Handgriffe französischer und englischer Schauerromane zu üben. Da gibt er seinen Humor auf, da läuft er notwendigerweise Gefahr, seine eigentlichen Absichten mißverstanden zu sehen. Er kannte die neue Welt, die er zu deutscher sittlicher Strenge erziehen wollte, zu wenig.

Nicht nur aufs Komische mehr bedacht, auch ungebrochener ist der Humor Fritz Reuters. Das herzlich unschuldige Opfer der Demagogenverfolger verlor in jahrelangem Gefängnis weder sich selbst noch den Zusammenhang mit seinem Volke. Als Reuter endlich nach der Krönung Friedrich Wilhelms IV. dank seinem mecklenburgischen Landesherrn wieder auf freien Fuß kam, hätte ihm nahegelegen, haßerfüllt einzustimmen in den aufrührerischen Sang der politischen Dichter. Er wurde Landmann und schrieb nur beihin zur Erholung im Platt seiner mecklenburgischen Heimat die Verse auf, die endlich 1853 als „Läuschen un Rimels“ erschienen, ihn berühmt machten und zum Schriftstellerleben bekehrten. Bloß einmal, in „Kein Hüsung“ (1858), erzählte er von dem Leid, das dem gesellschaftlich Bedrückten durch obrigkeitliche Grausamkeit erstehen kann, und verzichtete in dem erschütternden Abbild der Schicksale eines tüchtigen jungen Bauern, der, behandelt wie ein Leibeigener, zum Mörder wird, auf den versöhnlichen Schimmer seines Humors.

Klaus Groths „Quickborn“ war ein Jahr vor Reuters erster Sammlung erschienen. Der Streit über größere oder geringere Echtheit, der aller Dorf- und Dialektdichtung anhaftet, kam auch diesmal zum Austrag. Groth eröffnete den Angriff in überkräftiger Abwehr von R. Prutz' Behauptung, Reuter stehe minder als er unter dem Einfluß neuster Bildung. Reuter blieb die Antwort nicht schuldig, Groth erkannte später, daß er zu weit gegangen sei und äußerte sich billiger über Reuter. Zu einer Aussöhnung kam es nie.

Groth wollte die plattdeutsche Dichtung, die mehr als anderthalb Jahrhunderte vor breiterer Öffentlichkeit geschwiegen hatte, wieder dem Gebildeten wertvoll machen. Er befürchtete, Reuters Wirklichkeitsfreude

könne solcher Absicht in den Weg treten, und bekämpfte ihn mit Einwänden, wie sie nachmals den naturalistischen Schmutzmalern entgegentraten. Der oberbayrische Dialektlyriker und temperamentvollere Nachfahr Kobells, Karl Stieler, vor dessen urwüchsigen Bauern selbst Scherer erschrak, sagte 1876 im Vorwort seiner Sammlung „Weil's mi freut" Treffendes zugunsten gewisser Lieblingswörter des Bauern und gegen den Wunsch, den Werktagsstaub abzubürsten. Die tiefen Herzenslaute würden nicht beeinträchtigt, wenn der Bauer auch in der Dichtung so grob bleibe, wie er wirklich ist. Stieler dachte nicht an Groth und Reuter, aber er rechtfertigt ebenso Reuter wie Gotthelf und dessen wahre Nachfolger. Groth und Reuter legten es allerdings nur zum Teil auf Bauerndichtung an. Sie wollten ein ganzes Volk sich aussprechen lassen, Groth den Dithmarschen, Reuter den Mecklenburger. Groth entzückte einen unmittelbaren Stammesgenossen von den hohen künstlerischen Ansprüchen Hebbels; Reuters viel umfangreicherer Leserkreis reicht bis an den Südfuß der Alpen. Hebbel fand in Groths „Quickborn" die strengen Forderungen erfüllt, die er an echte Lyrik stellte, Reuter kommt an die lyrische Erlebniskraft Groths oder von dessen schottischem Liebling Robert Burns nicht heran, er bleibt leicht im Schnurrig-Anekdotischen stecken.

Wie gut das mecklenburgische Platt zu breitausgesponnener Wiedergabe humorvoller Anekdoten taugt, bezeugte gleichzeitig mit Reuter sein Landsmann John Brinckmann, der schon 1855, also vor Reuter, in „Kasper-Ohm un ick" eine mundartliche Erzählung von beträchtlichem Umfang erscheinen ließ. Allein Reuter steigerte den launigen Erzählerton Brinckmanns, der bloß Anekdote an Anekdote reiht und nur dem Stammtisch zu taugen scheint, zu den umfangreichen und geschlossenen Leistungen seiner Dichtungen in ungebundener Rede. Das war auch für Groth unerreichbar. Er mußte Reuter überlassen, den Schritt zu tun, den selbst Gotthelf nicht gewagt hatte: in einer abgerundeten größern dichterischen Darstellung die Mundart von Anfang bis zum Ende durchzuführen. Mag dieses Geschenk Reuters die deutsche Dichtung zuweilen auf bedenkliche Pfade verlockt haben, es zeitigte doch durch Jahrzehnte hindurch einen beträchtlichen Schatz von Dichtungen sogar auf den Höhen der Literatur und durchaus nicht bloß im Umkreis des Romans. Noch wenn Gerhart Hauptmann in ganzen umfänglichen Dramen die schlesische Mundart festhielt, trieb er nur weiter, was Reuter begonnen hatte; denn Reuter hatte zuerst bewiesen, daß mundartliche Dichtung sich an das ganze deutsche Lesepublikum richten und es für sich in Anspruch nehmen dürfe.

Die Kunst, die von Reuter an seine Arbeiten gewendet wurde, wird

leicht unterschätzt wegen der schier selbstverständlichen Gemächlichkeit seines Erzählertons. Die Wiedergabe seiner Gefängniserlebnisse „Ut mine Festungstid“ (1863) und sein Hauptwerk „Ut mine Stromtid“, das unmittelbar nachfolgte und die Eindrücke seiner Landwirtzeit spiegelte, wirken wie ein langsames und bequemes Sichweiterschieben von Menschen, erheben sich indes zu einer Kunstform, die der Lebensfülle und Wahrheit des Berichts wohlangemessen ist. Läßt dort der Humor einen erlösenden Abglanz selbst auf traurige Begebnisse fallen, so gewinnt er hier die Kraft, ein ganzes Volk in allen seinen Schichten zu erfassen und zu durchdringen, aus diesem Volk obendrein eine Gestalt von typischer Bedeutung in Onkel Bräsig zu holen. An Bräsig reicht keiner der Menschen Freytags heran; und sie sind doch weit lebendiger als die Mehrzahl von Romanfiguren, die auf deutschem Boden aus dem Wunsche erwuchsen, jungdeutsche verstiegene Männer und Frauen zu verdrängen. Schmock ist ein geflügeltes Wort geworden, in Bräsig erkennt sich ein guter Teil der Norddeutschen wieder. Sogar Reuter konnte Bräsig nur aus der Gegenwart holen, nicht wenn er in die Zeit der Befreiungskriege zurückging oder wenn er ein Abbild Mecklenburgs entwarf, wie es am Ende des 18. Jahrhunderts in überbescheidener Nachahmung des Ancien Regime gewesen war.

Bräsig ist Mecklenburg, die Heiteretei ist nicht Thüringen, aber sie ist eines der prächtigsten Geschöpfe dichterischer Gestaltungskunst im Zeitalter des aufsteigenden Realismus. Die Thüringer Kleinstadt für die erzählende Dichtung zu gewinnen, die ein Stück deutschen Landes, dessen landschaftliche Stimmungen und Volksleben ausschöpfte, ist der „Heiteretei“ (1855) und ihrer Fortsetzung ebenso geglückt wie dem Roman „Zwischen Himmel und Erde“ (1856). Doch Otto Ludwig zielte höher als etwa Melchior Meyr, der gleichzeitig in seinen „Erzählungen aus dem Ries“ verwandte Bahnbrecherarbeit für seine Heimat leistete. Dickens' Humor herrschte auch in Ludwig und er bewährte ihn besonders in der Umwelt der Heiteretei, die von drolligen Originalen strotzt. Ludwig nutzte überdies die künstlerischen Mittel von Dickens, die er nicht minder eifrig untersuchte als die Technik Shakespeares. Vom großen Drama kam er ja, zunächst nur um leichtern Geldverdienstes willen, zum Roman. Da indes den Erzählungen kein Trauerspiel folgte, da er zu früh dahinging, um die Ergebnisse seiner erneuten Ergründung dramatischen Gestaltens an einem abgeschlossenen Werk zu bewähren, so bilden seine Romane die Spitze seiner gesamten dichterischen Entwicklung; sie weisen wirklich in die Zukunft und gelangen auf eine Höhe, die nur spät ganz gewürdigt ward. Dem Dramatiker Ludwig war an Dickens' Menschen aufgegangen,

daß sie tatsächlich durchgespielte Rollen darstellen. Die besondern Kennzeichen solcher bühnengemäßen Erzählungskunst übernahm auch Ludwig: die stehenden Redensarten und Bewegungen, die der Rolle die Züge einer Charge leihen. Er wollte aber mehr leisten als eine ausgiebigere Verwertung von Dickens' Erzählungsmitteln, besonders in „Zwischen Himmel und Erde". Griffen seine Zeitgenossen auch dort ins alltägliche Leben hinein, wo es scheinbar der Poesie widersprach, so faßte er die „Flucht vor dem Trivialen" geradezu wie ein Hemmnis echter Poesie auf. Die Sucht, zu frappieren, die er bekämpfte, war ja der Zeit vor 1848 eigen gewesen, sie mußte überwunden werden, aber sie bestand noch bei vielen, die weit über das Jungdeutsche hinausgeschritten zu sein meinten. Ludwig gelangte folgerichtig zu dem Schlusse, daß auch im engen thüringischen Kleinstadthaus seelische Kämpfe von shakespearischer Wucht zu entdecken seien. Daß die Naturgeschichte der Leidenschaften sich auf dem schlichten Boden des deutschen Hauses ebenso ergründen lasse, wie in der Welt Shakespeares, meinte er durch Gotthelfs Erzählungen bestätigt zu sehen.

Bewußt ging der Roman „Zwischen Himmel und Erde" den Wettkampf mit Shakespeare ein. Für Ludwig war ja Shakespeare vor allem der unvergleichliche Seelenkenner, den er gegen Schillers andersgedachte Meisterdramen ausspielte. Nach Shakespeares Vorbild wollte Ludwig das Werden und Wachsen eines besondern seelischen Verhaltens zum Rückgrat der Handlungsdichtung erheben. Er versuchte das in „Zwischen Himmel und Erde" und schuf den deutschen psychologischen Roman. Die Scheu vor der Belastung eines zu zarten Gewissens ist in Ludwigs Apollonius zur Leidenschaft geworden. Wie Othello oder Romeo durch ihre Leidenschaft sich verirren, wie ihre Leidenschaft andere ins Unglück hinabzieht, so soll bei Ludwig die seelische Anlage des Allzugewissenhaften, des gebornen sittlichen Hypochonders, im Widerstreit zu leichtherziger Gewissenlosigkeit die Voraussetzung tragischen Leids werden. Etwas an sich Wohlberechtigtes, Gutes, Edles, ja Großes bringt durch übermäßige Steigerung Unheil. Diese allmähliche Steigerung vollzieht sich Zug um Zug. Hier liegt das Neue des Romans. Kaum der Seelentaucher Dostojewski führt seine Menschen gleich folgerichtig Schritt für Schritt vorwärts. Ludwig nahm den Erzählungen des Russen, die einige Jahre später entstanden, auch noch in der Seelenentwicklung von Apollonius' Bruder das Werden eines Mörders vorweg. Wie Ludwig das deutsche Volk bei der Arbeit aufsuchte, unmittelbar nach Freytags Kaufmann den Schieferdecker ins Werk setzte und so, lange vor Zolas verwandten Griffen, ein Gewerbe in den Mittelpunkt des Vorgangs

rückte, vor Ibsen den Gefahren, denen sich ein Turmbesteiger aussetzt, dichterische beklemmende Wirkungen absah, all das fällt kaum ins Gewicht neben der Tatsache, daß er den Russen und den neuern Franzosen, die vom Naturalismus ausgingen, im psychologischen Roman zuvorgekommen ist. Das Stoffliche allein entscheidet auch diesmal nicht, ist auch nicht so ganz neu, daß schlechtweg von einer Entdeckung gesprochen werden könnte.

Otto Ludwig berief sich auf den Schweizer Jeremias Gotthelf und ließ sich von ihm bestärken in seiner Ablehnung der Flucht vor dem Trivialen. Die putzigen Menschlein, die sich um die Heiteretei herumbewegen und ihr das Leben schwer machen, gelten vielen als deutsche Seldwyler. Von dem Gipfel, den die Romane Ludwigs bedeuten, ist der Weg nicht weit zu der Schweizer Kunst Gottfried Kellers. Es ist, als hätte der Züricher das beschwerliche Erbe nicht zu überwinden gehabt, das den zeitgenössischen deutschen Dichtern wie ein Alp auflag. Er tat in seinen jungen Jahren mit an der politischen Dichtung, deren Vertreter sich zum Teil nach Zürich geflüchtet hatten. Aber rasch bekehrte er sich von vagem Revolutionär- und Freischärlerwesen zu ehrlicher Hochschätzung marmorfester politischer Form. Dem Schweizer war ja die politische Unabhängigkeit, nach der die übrigen Deutschen suchten und um derentwillen sie ihre Dichtungen mit politischen Erwägungen füllten, ganz selbstverständlich. Er brauchte die Umwege Freytags nicht zu gehen, nicht das Leid Reuters zu erleben, nicht mit Raabe in eine weltferne Idylle zu fliehen. Wollte er vollends das Wesen des Menschen seiner Epoche aussprechen, so beeinträchtigte ihn nicht der Gedanke, wieweit dieser Mensch den politischen Ansprüchen des Nachmärz gewachsen sei oder ob er etwa vor 1848 etwas versäumt habe. Der „Grüne Heinrich“ wirkt daher schon in erster Gestalt (1855) allgemeinmenschlicher als die gleichzeitigen Versuche Gutzkows, den Menschen des Zeitalters zu erfassen, ja als die weit jüngern Spielhagens. Kellers Humor geht nicht mit Raabe oder vollends mit Reuter vorzüglich dem Komischen nach und legt mindern Wert darauf, den Originalen Freunde zu werben. Er steigert sich zu einem fast allseitigen Verständnis der Menschen, zu einer ungemeinen Fähigkeit, jeder Seele ihren eigenen Willen abzusehen. Gegen Keller gehalten, weisen fast alle Dichter seines Zeitalters einen Zug von Selbstgerechtigkeit, sogar Ludwig. Keller besitzt die verstehende Weite des Blicks, die zu Goethes besten dichterischen Eigenschaften zählt. Wird Keller einmal unwirsch gegen eine oder mehrere seiner Gestalten, so ärgert ihn sicherlich deren Selbstgerechtigkeit. Erbarmungsloseres als die Geschichte seiner drei gerechten, d. h. selbstgerechten Kammacher hat er nicht

geschrieben. Am liebsten blickt er gleich einem guten alten Himmelsvater aus der Kinderbibel mit unendlichem Wohlgefallen und doch nicht wenig belustigt auf seine eigenwillige Schöpfung herunter. Ricarda Huch nennt diesen Grundzug Kellers sein göttliches Umfassen und lächelndes Durchschauen. Er ersparte dem Dichter, gleich Spielhagen und gleich der Mehrzahl seiner Zeitgenossen seine Menschen in schwarze und in weiße zu scheiden.

Wer in wissensdurstigen Schweizer Dörfern oder Städtchen vom Rednerpult aus ein Wort für den Menschen und den Dichter Keller wagt, bekommt leicht hinterdrein etwas zu hören von dessen ungeordnetem Leben, von seiner beträchtlichen Neigung zum Alkohol, gelegentlich auch noch Schlimmeres. Er war ein Mensch, dem nichts Menschliches fremd blieb, und er war sich dessen vollauf bewußt. Er besah sich selbst mit gleich launigem Blick wie seine Schöpfung. Er kannte seine Schwächen, verbarg sie nicht und machte sich gern den Spaß, andächtigen Verehrern und besonders Verehrerinnen sich von irgend einer recht unerquicklichen Seite zu zeigen. Seinem ungemeinen Feingefühl war jede Huldigung zuwider; er begegnete ihr mit rauher Abwehr. Allein er war kein Zigeuner, der sich grundsätzlich dem Weltbrauch entgegenstellte und auf das Vorrecht des Dichters pochte. Es ehrt seine Vaterstadt, daß sie den anerkannten, aber noch lange nicht berühmten Dichter trotz manchem Purzelbaum seiner Jugendjahre zum Staatsschreiber wählte. Es ehrt Keller, daß er treufleißig durch viele Jahre das beschwerliche Amt versah, den Helikon um der Akten willen aufgab und erst nach redlich abgeleisteter vaterländischer Arbeit zu seinem Dichterberuf zurückkehrte.

Er wußte, was den Menschen um 1850 plagte. Eine problematische Natur ist auch sein „Grüner Heinrich". Aber weil Keller unbeirrbar das Reinmenschliche herausholte, glückte ihm, was nur den Auserlesenen gelingt: einer neuen Entwicklungsstufe menschlichen Verhaltens ihr neubetontes Erleben im dichterischen Bilde zu weisen und es ihr so zu heiligen. Ja, noch die zweite Bearbeitung des Romans, die 1879—80 erschien, behielt, nachdem die erste Fassung nur wenig ins Weite gedrungen war, diesen Vorzug eines erlösenden Worts für viele. Bis zu den Anfängen des Naturalismus fand sich der neue Mensch wieder im „Grünen Heinrich". Keller hatte sich selbst so rückhaltlos ausgesprochen, daß andern nur übrigblieb, ihr eigenes Erleben an seinem zu messen.

Ungebärdig ist die Formung des ersten „Grünen Heinrich". Keller ließ den Anfang drucken, ehe das Werk abgeschlossen war, und verschuldete dadurch den grotesken Bau. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" schrieben auch ihm noch ihre Bräuche, ja einzelne Nebenzüge vor. Er begann gleich

Goethe eine Er-Erzählung an tauglich hervorragender Stelle und schob, das Vorausliegende nachzuholen, einen Ich-Bericht über die Anfänge seines Heinrichs ein. Der Einschub wuchs derart an, daß der Umarbeitung nur übrigblieb, ihn an den Anfang zurückzubringen und den Rest aus der Er- in die Ich-Form umzuwandeln. Der erste „Grüne Heinrich" ist die Geschichte eines glücklich-unglücklich Veranlagten, der durch den Unverstand seiner Lehrer früh von der Schule verwiesen wird, unter der allzu weichen Hand der Mutter wohl zu starker Erlebnisfähigkeit, nicht zu gedeihlich fortschreitender Ausbildung gelangt, auch aus Mangel an Mitteln als Maler über Dilettantismus nicht hinauskommt, sich in München fast ganz verliert, dann wohl wieder zu neuem Aufschwung und zu bessern Lebensaussichten emporsteigt, darüber aber seine heiligste Pflicht versäumt und bei der Heimkehr die Mutter tot vorfindet. Sie war gestorben, weil sie den Sohn im Unrecht glaubte. Er stirbt ihr rasch nach.

Heinrich verfolgt eine falsche Tendenz, aber er scheidet aus dem Leben in dem Augenblick, da ihm der rechte Weg erkennbar wird. Goethe und seine Nachfolger hatten besseres Glück für ihre Lebensdilettanten bereit. Keller tilgte später den „zypressendunklen Schluß". Er machte es seinem Heinrich nicht leichter. Wohl war ihm klar geworden, daß auch problematische Naturen und Lebensdilettanten von seiner und von Heinrichs Art im Leben zu festerer Selbstzucht kommen können. Allein der grüne Heinrich endgültiger Gestalt, der nicht leicht und schnell aus dem Leben scheidet, hat fortan ein ernstes und schweres Verzichten zu bewähren. Ihm steht, nur als Freundin, nicht als Lebensgefährtin, die Frau zur Seite, die in seiner Jugend seine Sinne betört hatte. Zwiespältig war durch sie sein Liebesempfinden geworden. Die Zeichnung der Liebe zu dem zarten Landkind, das in Heinrichs Herzen mit der klugen schönen Frau ringt, die gegensätzlichen Regungen, die der grüne Heinrich um beider willen in sich erlebt, sind schon in der ersten Fassung der Höhepunkt dieser Generalbeichte, die neben wirkliche Vorgänge aus Kellers Jugendjahren freie Schöpfung der dichterischen Phantasie setzt. Kellers reines und echtes Gefühl für innere Wahrheit tilgte nachträglich bestechende Episoden dieses Liebeshandels, die den Eindruck wachrufen könnten, dem Vorrat der Romane aus der Nachfolge „Wilhelm Meisters" zu entstammen.

Verzichtende Liebe künden auch Kellers Gedichte, die Liebe eines Mannes, dem das Weib etwas Beseligendes bedeutete und der doch immer das rechte Wort verpaßte. Kellers Erzählungen vergegenwärtigen die Seele und die äußere Erscheinung des Weibes in so vielgestaltiger Ab-

tönung, es gewinnt da von der strengen, kraftvollen Hausmutter bis zur leichtbeschwingten, zierlichen, neckischen Lichtgestalt so viele Abstufungen, daß diesem rauhen und widerborstigen Mann der Ehrenname eines Frauenlob gebührt. Mag er mit Absicht im Leben und in der Dichtung nicht immer bei edlen Frauen angefragt haben, was sich ziemt, er gab wie fast alle großen Dichter der Weltliteratur, wie Shakespeare und Goethe dem Weib ein seelisches Vorrecht vor dem Mann. Sie erzieht und sie beglückt den Mann, sie bewahrt ihn vor dummen Streichen. Noch die Seldwylerin fährt bei Keller besser als der Seldwyler.

Etwas von den grundsätzlichen Falliten aus Seldwyla hat auch der grüne Heinrich, besonders in der Urform, an sich. Sie alle, diese Schweizer Abderiten, sind dem Kampf mit dem Leben nicht gewachsen. Der Landsmann Rousseaus und Pestalozzis, gut schweizerisch und trotz vielfachen Gegensätzen zu Gotthelf gleich ihm gern geneigt, im dichterischen Gewande zu belehren und zu erziehen, ging von dem einzelnen „Grünen Heinrich" 1856 weiter zu den vielen „Leuten von Seldwyla", von einem typischen Menschen der Zeit zu einem Typus des Schweizers, der weitabliegt von dem Verhalten der Eidgenossen in Schillers „Tell", ja in Kellers Darstellung wie absichtlicher Spott über weitverbreitete, besonders in Deutschland gang und gäbe Vorstellungen vom Wesen des Schweizers wirken kann. Tatsächlich umschrieb er nur den Typus des leichtherzigen Projektenmachers, der in der Jugend genießt und im Alter darben muß, traf also auch diesmal etwas Allgemeinmenschliches, wahrte indes in der Zeichnung der Umwelt seiner Seldwyler strenge die Schweizer Ortsfarbe. Die Satire drängt sich nicht vor; die Geschichten aus Seldwyla behalten darum genug Spannweite, neben Schweizer Glücksritter die drei nichtschweizerischen Kammacher zu stellen, ferner eine der wenigen Erzählungen Kellers aus geschichtlicher Vergangenheit aufzunehmen, in weiterm Fortschreiten mißliche gesellschaftliche Zustände der siebziger Jahre zu bekämpfen, sie erfüllen endlich mit „Romeo und Julie auf dem Dorfe" den Wunsch Otto Ludwigs, Tragik von shakespearischer Gewalt im Bauernhause zu entdecken. Wiederum will Kellers Dorfgeschichte Menschen und menschliche Handlungen, über die der Selbstgerechte nur den Stab zu brechen weiß, verstehen, erfühlen und nachfühlbar machen. Aus der beengenden und bedrückenden Luft hartherzig händelsüchtigen Bauerntums, die ohne schonungsvolle Milderung die Erzählung erfüllt, steigt immer reiner und beseelter die Liebe der beiden empor, die sich nicht gehören sollen und in gemeinsamem Tode freiwillig dahingeben, nachdem sie ein einziges Mal die versagte Lebensfreude ausgeschöpft haben.

Der wirklichkeitsfreudige Dichter Gottfried Keller stellte sich auf den

Boden des Tatsächlichen, er mied nicht das sogenannte Unpoetische, aber er trug es empor in eine Welt der Poesie. Er wollte nicht gleich dem Romantiker Kerner in den neusten Schöpfungen der Technik nur beklagenswerte Zerstörung einer poetischern Welt von einst erkennen. Er nahm das Neue in seine Dichterwelt auf. Allein wenn er ans Luftschiff dachte, sah er sich selbst hoch durchs Morgenrot fahren und einen Becher Griechenwein ins Meer gießen. Seine Phantasie schuf die neue realistische Welt um. Dieser Diesseitsmensch und Gesinnungsgenosse Feuerbachs läßt seiner Schöpferfreude freien Spielraum. Ganz so erschafft Böcklin eine Welt der Wald- und Wassergötter, die festen Fußes auf dem Boden diesseitiger Wirklichkeit steht und dennoch ihre Stütze nur in seiner Erfindungskraft hat. Keller und Böcklin haben viel schärfere Augen als ihre romantischen Vorgänger, aber sie schränken sich lange nicht so ängstlich ein auf das Bloßgeschaute wie ihre realistischen Nachbarn in Deutschland. Die Romantik war, wenn sie eine Welt der Phantasie ausbaute, gern beim Spukhaften stehen geblieben. Keller kann auch Spuk ersinnen, aber schon seine Träume (etwa im „Grünen Heinrich") sind viel plastischer als die Träume der Romantiker. Freytags „Soll und Haben" hingegen setzt mehrfach eine Gipsfigur ins Menschliche um, Ludwig leiht Erscheinungen der Natur die Gefühle und die Sprache der Menschen. Beide dürfen sich auf Dickens berufen. Doch mehr wagen sie nicht, wenn sie realistische Haltung wahren. Keller geht in gleicher Haltung weiter und leiht seinen kühnsten Phantasiegebilden durch die Kraft der Versinnlichung und durch das Selbstverständliche ihres Gebarens volle Wirklichkeitswirkung. Böcklins Gestalten lassen vergessen, daß sie der Antike entstammen, sie sind Gegenwart. Ebenso verliert der katholische Himmel in Kellers Hand den Eindruck des Fernen und Jenseitigen. Hans Sachs rückt kaum erfolgreicher das Jenseitige ins Diesseits, ermöglicht kaum glücklicher eine restlose Einfühlung in göttliche und geheiligte Persönlichkeiten.

Kellers „Sieben Legenden", 1872 veröffentlicht, aber wie fast alle spätern Werke viel früher ersonnen, wären Travestie, wenn Keller nicht genug schöpferische Phantasie besessen hätte, um auch dann noch Menschen von eigener Lebenskraft zu bilden, wenn er scheinbar nur alten frommen Heiligengeschichten eine neue Deutung gab, die mit Verstandeserwägung auskommt. Zuweilen geraten die Legenden Kellers der Grenze sehr nahe, über die hinaus geflissentlich-enttäuschende Enthüllung, ja hausbackene Umdeutung alter Glaubenssymbole liegt. Er überschreitet sie nie, mag er immer auch hier der Anwalt des Gesunden und Tüchtigen, des bürgerlich Förderlichen sein im Widerstreit gegen mönchische Weltflucht und

gegen gesellschaftlich unfruchtbare Askese. Im „Tanzlegendchen“ wirft er auch die letzten Reste von Erdenschwere ab. Nur ein Künstler von Kellers Fähigkeit, alles Menschliche in sich nachzuerleben, konnte vom Gesund-Verständigen bis zu diesem verklärten Abbild bloßer Freude kommen, die sich selbst zum Zweck hat. Die gleiche seelische Stimmung allein ließ in der Form der Ballade so kühne Paarung der Gegensätze künstlerisch glücken wie den Einfall des „Narren des Grafen von Zimmern“: er soll, da kein anderer sich findet, bei der Messe ministrieren, und da er im letzten Augenblick das Glöckchen vermißt, schüttelt er seine Narrenkappe mit Macht. „Der Herr, der durch die Wandlung geht, — er lächelt auf dem Wege.“ So schließt die Ballade; sie wird durch ihre feinfühlige Vermenschlichung des Göttlichen zur Krone der Dichtungen Kellers, die im Sinn der „Legenden“ religiöses Gefühl auch dort wahren, wo sie scheinbar der Religion ein Schnippchen schlagen.

Seit dem Mißerfolg, den der Aufbau des „Grünen Heinrich“ für Keller bedeutete, hatte er vorsichtig alle größern Bauten gemieden. Der Rahmen, der die „Leute von Seldwyla“ zusammenhält, macht sich nur ganz wenig geltend. Zuerst in den „Züricher Novellen“ (1878) wagte er, mehrere Erzählungen in engere Verknüpfung zu setzen. „Der Landvogt von Greifensee“, die offenste Beichte von Kellers Herzenswirren und eine der zartsinnigsten Huldigungen, die von Keller jemals dem Weib geleistet wurden, bildet den Abschluß einer innerlich geschlossenen Reihe von Erzählungen, die einem andern in den Mund gelegt werden. Vergangene Tage Zürichs spiegeln sich in einem Sohne des 18. Jahrhunderts. Vergangenheit, aber nicht große Geschichte, eher Kulturgeschichte der engern Heimat, Züge auch aus dem Dichterleben Zürichs bilden den Grund, auf dem wie sonst Menschen Kellerscher Prägung ihre Schicksale erleben. Näher an die übliche Gestalt der geschichtlichen Erzählung heran kommt die Novelle aus der Zeit Zwinglis: „Ursula“.

Die Kunst, eine längere Reihe von Geschichten einem Rahmen von selbständiger Bedeutung einzugliedern, ersteigt alsbald ihre Höhe im „Sinngedicht“ (1881). Ein Meister des Aufbaus eines größern Ganzen bewährt sich hier in der Abstimmung des Rahmens zu den Einlagen, in der wechselseitigen Abstimmung der Einlagen selbst. Was ein arbeitsmüder Naturforscher erlebt auf der Suche nach einer weißen Galathee, die lachend erröten soll, was er mit der Löserin der Aufgabe, im geistvollen Hin und Her der Ansichten über Mann und Weib zu plaudern hat, gehört der reifsten Kunst Kellers an. Jeder Satz ist mit sicherer Hand geformt. Alles hat innere Notwendigkeit, ist reich und erschöpfend gestaltet. Neben solcher Kunst erscheint fast alles Gleichzeitige auf dem Feld deutscher Er-

zählung wie zufällig und beihin geformt, als ob es auch ganz anders gesagt werden könnte. Die unvergleichliche Sicherheit von Kellers Darstellung rief den falschen Glauben wach, er mache alles wie ein Holzschnitzer mit langsamem Vorbedacht und sorgsamem Fleiß. Er selbst lächelte, wenn er dergleichen hörte; er war sich bewußt, schnell zu arbeiten. Dem langen innern Reifen seiner spätern Werke ist zu danken, daß jedes Wort vollsaftig und gesättigt ist, menschlich zu uns spricht und dem kundigen Betrachter künstlerischen Gestaltens verrät, wie allseitig es verwurzelt ist in dem Ganzen, dem es angehört.

Leider kam Keller nicht mehr dazu, die Kunst des Aufbaus, der er sich endlich bemächtigt hatte, in einem großen Romane zu erproben. „Martin Salander“ (1886) ist nur Bruchstück einer geplanten umfangreichern Dichtung. Abgeschlossen wurde bloß ein Buch des Unmuts über allerneuste vaterländische Zustände; die Fortsetzung unterblieb, die aufwärtsführen und in eine bessere Zukunft weisen, der Verneinung echt kellerisch die Bejahung folgen lassen sollte. Den „Salander“ konnte die Schweiz ihrem Dichter kaum verzeihen. Seine Wirklichkeitsfreude war trotz den „Leuten von Seldwyla“ vor allem Freude am Vaterland, besonders an der Eidgenossenschaft gewesen. Den tiefen Sinn eidgenössischer Festesfeiern, die dem Sohne und Bürger des Kantons seine Zugehörigkeit zu der ganzen Schweiz versinnlichen und ins Gefühl prägen, verstand Keller eindringlich zu deuten und seinen Landsleuten zu vergegenwärtigen. Sein „Fähnlein der sieben Aufrechten“ geriet ihm zu einem verklärenden Katechismus des eidgenössischen Bewußtseins. Sein letztes Werk indes verliert beinahe den Humor, wenn es Seldwyler Streiche aus der nächsten und jüngsten Gegenwart urkundentreu berichtet und eine stattliche Reihe Gauner auftreten läßt. Allein noch einmal gibt Keller einer klugen Hausfrau genug seelische Kraft, die Übel zu heilen, die ihrem Heim durch die Unredlichkeit der Zeit und durch die Widerstandslosigkeit ihres Gatten erstehen. Wie sie ihren Sohn zu kräftigerer Beherrschung des Lebens erzieht, wie er ihre Lehre in Tat umsetzt, sollte der zweite Teil des Romans darlegen. Der Dichter nahm ihn mit ins Grab.

Durch Keller wurde der Novelle innerhalb deutscher Erzählungskunst und für die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts ein Ehrenplatz zugewiesen. Theodor Storm und Paul Heyse wirkten in gleicher Absicht. Storm gebührt der Ruhm, als erster 1852 in „Immensee“ den Aufstieg der Novelle eingeleitet zu haben. Heyse, der unmittelbar nach Storm seine erste Novelle in ungebundener Rede brachte, verwertete die neugewonnene Form noch ausgiebiger als Keller und Storm. Der Nachwelt ist längst aufgegangen, um wieviel Kellers Erzählungskunst sich über die seiner

beiden Genossen erhebt. Mehr noch als Storms war zuletzt Heyses Novelle in den Hintergrund gerückt, nachdem sie lange Zeit für die höchste Leistung gegolten hatte.

Goethe gab dem Wort „Novelle" einen neuen Sinn. Die Romantik folgte ihm. Tieck stopfte in das kunstvoll enge Gefäß zu viel Bildungsstoff. Daß die Novelle nicht eine schlechthin kürzere und daher bequemere, leichter ausführbare Abart des Romans sei, daß sie vielmehr wegen ihrer knappen und geschlossenen Form besonders strenge Anforderungen an die Fähigkeit dichterischen Gestaltens stellt, ging den drei Meistern Keller, Storm und Heyse zuerst wieder auf. Keller lag es nicht, über solche Fragen seiner Kunst viel zu reden, er bildete lieber. Storm gelangte nur zum Ausdruck seiner gesteigerten Ansprüche an die Novelle, Heyse entwickelte die neue Lehre der Novellenkunst. Die Pflege der kleinen Erzählung ist nicht einfach Folge eines allmählichen Versagens der Kraft, die Aufgaben weitschichtiger Bauten künstlerisch zu lösen. Gewiß begann diese Kraft mehr und mehr in einer Zeit zu erlahmen, die dank ihren materialistischen Neigungen dem Stoff regern Anteil entgegenbrachte als seiner Gestaltung, die unphilosophisch, wie sie war, ästhetische Selbstbesinnung wie ein leeres Spiel nahm, der obendrein nachhegelsche Spekulation diese Selbstbesinnung verleidet hatte. Doch gerade die Kunst, die an die Novelle gewandt wurde, ist ein Rückschlag gegen die beginnende Erlahmung des Formgefühls. Leichter fiel es immerhin den Söhnen der Zeit, diesen Rückschlag auf dem Gebiet kleinerer Gebilde zu verwirklichen.

Greifbarer als bei Storm sind bei Heyse der Wunsch und die Mittel zielvoll künstlerischen Formens. Heyses Art ist romanischem Wesen und dadurch starkbetonter Führung der Linien und Zeichnung der Umrisse weit näher verwandt als Storms echter deutsche Kunst, die ausdrücklich in der äußern Erscheinung einer Dichtung nur die kaum fühlbare, anschmiegsame Hülle eines lebendigen Gehalts von eigener Gesetzlichkeit der Gestaltung anerkennt und solchen Formwillen am unzweideutigsten in Storms erlebnisechtesten lyrischen Leistungen betätigt. Heyse begann sogar mit Novellen in Versen und pflegte sie auch später. Der Friese Storm holte Stoff und Stimmung seiner Novellen wie Keller aus der eigenen Heimat; sie ist obendrein viel enger umgrenzt, viel eigenwilliger noch in ihrem Gebaren als die Schweiz. Storms Heimatgefühl steigerte sich in der Zeit, da seine friesische Heimat unter dänischer Herrschaft stand, zu eifervoll wuchtigen lyrischen Weckrufen, die sich mutig zum Deutschtum bekannten. Heyse weilt mit Vorliebe in Italien, er ist der Weltfahrer, der von Ort zu Ort wandert und weltbürgerlich sich in die Seelen Nichtdeutscher einzufühlen strebt. Er führt in die Weite, Storm noch mehr

als Keller ins allernächst Heimatliche. Storm ist den Raabe und Reuter verwandt, ja er ist nächster Nachbar Groths. Er verhüllt nicht das Schwerfällige und Ungelenke des nördlichsten Deutschen, er läßt dessen Wortsparsamkeit im Gespräche seiner Novellen unverkennbar sich spiegeln. Heyses geistreiche Unterredungskunst steht der französischen Art jungdeutscher Dichter und ihrer Nachfolger näher, ist indes weniger gewollt und aufdringlich. Storm liebt weibliche Naturen, die ihr Gefühl kaum andeutend verraten. Heyse gilt für einen der Entdecker, die der neuen Frau Einblick in ihre geheimsten Seelenwünsche gewährten. Starke Leidenschaft erfüllt die Menschen Storms und Heyses; allein Storms Neigung gehört, mindestens in seinen Anfängen, den Verzichtern, Heyses Gestalten scheuen nicht davor zurück, die letzten Wünsche heißer Liebe sich ausleben zu lassen. Sie bleiben vornehm, auch wenn sie das Äußerste wagen. Bei Storm geht es in allmählicher Entwicklung von Menschen, die einst die Gegenwart nicht mit fester Hand zu gestalten wußten und dann ihr Lebtag versäumtem Glück der Vergangenheit nachsinnen, weiter zu zielbewußten Lebenskämpfern. Seine letzte Novelle „Der Schimmelreiter“ (1888) berichtet von kräftigem Zupacken und siegreichem Ringen um Lebensglück. Heyses Erzählungskunst ließ zuletzt etwas wie ein Müdewerden nicht nur des Dichters, auch seiner Menschen verspüren. Storm hängt enge zusammen mit der deutschen Romantik, schätzt das deutsche Volkslied, ersinnt Gedichte, die wie Volkslieder tönen, verwertet Volksliedklänge zum künstlerischen Schmuck seiner Novellen, gesteht gern ein, wie tief er sich Mörike verpflichtet fühle, trifft in humorvollem, ein bißchen selbstironischem Ton mit Mörike bis zum Verwechseln überein und wetteifert mit ihm oder auch mit E. T. A. Hoffmann im spukhaften Märchen. Romantische Sehnsuchtsstimmungen sind im Lied und in der Novelle ihm willkommen. Heyse verdeutscht meisterlich romanische Versdichtung, rückt die Dinge nicht in verklärende Ferne, sondern sieht sie in lebhaften Farben und in klaren Umrissen vor sich, verzichtet auf das dunkel und geheimnisvoll Spukhafte und stellt in seinem „Letzten Zentaur“ (1870) ein Stück böcklinisch kräftiger Verlebendigung alter Mythologie mitten hinein in lebensechte Gegenwart. Obwohl Heyse wie Storm die Novelle gern mit einem Rahmen umgibt und den eigentlichen Bericht einem andern überläßt, ist die Form der Erinnerungs- und der Chroniknovelle nur für Storm unbedingt notwendig. Storms Menschen lassen in stiller, beschaulicher Stunde gern das Vergangene wiedererwachen, erleben dann noch einmal im Gedenken, was einst ihr Herz erfüllt hat, oder sie steigen aus alter Überlieferung zu neuem greifbarem Leben empor. Heyse läßt sich lieber seltsame Geschicke von Leuten berichten, die ihm auf seinen Fahrten begegnen und

im Umkreis neusten Verkehrslebens durch eine Gebärde oder ein Wort seine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Der Weltmensch und Weltkenner hört Beichten von Gegenwartsmenschen ab und kann daher jüngste Gefühlsabschattungen verraten.

Abermals bezeugte Storm durch die Behandlung des Rahmens, wie wenig ihm an zahlenmäßig strenger Gliederung, an wohlberechneter Gestaltung lag. Boccaccios „Dekamerone" bringt eine lange Reihe von Novellen in sauber abgeteilte Gruppen und eröffnet einen Wettbewerb gewandter Erzähler. Storm schafft jeder seiner Rahmenerzählungen einen ganz persönlichen Rahmen und tut so, als befriedige er nur das Bedürfnis der Rückerinnerung oder den Wunsch, die Vorgeschichte mehr oder minder auffälliger Erscheinungen kennen zu lernen. Am weitesten kommt Storm dem Zug nach einer fühlbaren künstlerischen Form entgegen, wenn er den Anschein erweckt, eine alte Chronik wiederzugeben. Allein der Schweizer Martin Usteri und der Romantiker Klemens Brentano hatten in der ganzen Wortgebung verwandter Versuche das Chronikartige schon weit stärker betont, vor allem aber Wilhelm Meinhold in seiner „Bernsteinhexe" (1843) die Sprache der Vergangenheit mit einer emsigen Genauigkeit nachgebildet, die durchaus den Absichten Storms widersprach.

Heyse mied größere dichterische Bauten lange nicht so wie Storm. Er versuchte sich vielfach im Drama und schrieb Romane. Seine beiden meistbeachteten Romane „Kinder der Welt" (1873) und „Im Paradiese" (1875) bewegen sich in Spielhagens Nähe, besonders der erste, der in Heyses Vaterstadt Berlin angesiedelt ist. Sie führen die Romanform, die von Spielhagen erbracht worden war, weiter aus. Gleich Spielhagen möchte auch Heyse durch seine Romane Ansichten empfehlen und Ziele weisen. Allein er steht dem Gebiet politischer und gesellschaftlicher Fragen innerlich fremd gegenüber; desto mehr locken ihn sittliche Erwägungen, vor allem kämpft er gern für eine Lebensführung, die ihre Kraft aus dem Schönen holt. Unter Spielhagens Romanen schränkt sich fast nur die späte Kampfdichtung „Faustulus" (1898), die sich gegen Nietzsches „Umwertung der Werte" wendet, auf sittliche Fragen ein. Heyses Kampfroman „Merlin" (1892), ein Gegenangriff, gerichtet wider den Naturalismus, steht hingegen der Frage ästhetischer Sittlichkeit ferner nicht nur als die beiden Romane aus den siebziger Jahren, auch als Versuche des alternden Dichters. In den „Kindern der Welt" führt Heyses Grundzug, den Menschen sich ausleben zu lassen, im Widerstreit gegen religiöse Gebundenheit zu einer Tendenzdichtung für geistige Freiheit. Den Kampfton konnte der zweite Roman dämpfen, der in München spielt und mit behaglich frischer Zeichnung des Atelierlebens die geistigen und künstlerischen An-

sprüche, für deren Verwirklichung der erste Roman ficht, in ihrer Erfüllung darstellt. Er verrät die engen Bande, die den norddeutschen Dichter mit München fürs Leben verknüpfen sollten. Er bezeugt die nahe Verwandtschaft Heyses mit der Münchner Dichtergruppe Geibels und mit deren ausgesprochener Atelierstimmung.

Die Münchner. Lyrik und Versepik

Seit langem war in der deutschen Literatur keine geschlossene Gruppe von gleich engem innerm Zusammenhang und gleich einheitlicher Zielbewußtheit erstanden wie der Münchner Kreis des Lübeckers Emanuel Geibel. Die Jungdeutschen dankten beinahe nur den Mißverständnissen einer obrigkeitlichen Verordnung das rasch vorübergehende Bewußtsein näherer Verwandtschaft. Die politischen Sänger der vierziger Jahre waren zu zahlreich, kamen auch aus zu gegensätzlichen Lagern, als daß sie sich menschlich und künstlerisch zu einer Gruppe hätten vereinigen lassen. Zugehörigkeit zu den Münchnern hieß, ein poetisches Programm von strengen Forderungen vertreten. Die Münchner Atelierluft gab Geibel und seinen Genossen überdies eine fühlbare Eigenheit der äußern Erscheinung und des Gebarens. Diese Dichter kleideten sich nicht nur wie die bildenden Künstler ihrer Umgebung, sie wahrten auch in Leben und Dichtung die Bräuche der Maler und Bildhauer Münchens. Es ist das München Maximilians II., der nach der Abdankung seines romantisch gesinnten und romantisch dichtenden Vaters Ludwig I. im bösen März 1848 auf den bayrischen Thron gelangte. Das München Wilhelm von Kaulbachs und Karl Pilotys, der beiden naheverwandten und doch einander widerstrebenden Geschichtsmaler, das München, das den Maximiliansstil der Münchner Maximiliansstraße hervorbrachte. Der geschichtliche Zug des Jahrhunderts, dieses Erbstück aus dem Nachlaß mißverstandener Romantik, gewann in München zum erstenmal die Züge eines wissentlich epigonenhaften Eklektizismus. Der Mut, aus Eigenem einen neuen Stil zu erzeugen, war dahin. Nicht aus starkem Erleben, sondern aus geschichtlicher Forschung, aus wissenschaftlicher Kenntnis aller oder der meisten Stile der Welt sollte eine neue und zeitgemäße Mischung entstehen. Geibel war sich dieser Epigonenstimmung durchaus bewußt. Er beklagte das „trostlos kluge Auserlesen". Er gab zu, daß, was dem Künstler da glücke, nur Nachahmung sein könne. Allein er legte um so höheren Wert auf die Tatsache, daß auch epigonenhaftes künstlerisches Wollen noch immer mehr für die Kunst bedeute als eine Unkunst, die sich unbedenklich in den Dienst des Tages stelle. Solche Unkunst warfen

er und seine Gefährten den politischen Dichtern, aber auch Gutzkow vor. Es war zunächst dieselbe Stellung gegen die Überreste jungdeutschen Wesens, die auch den ausgesprochen bürgerlichen Dichtern von Freytags Richtung eigen ist. Wirklich bleibt die Münchner Dichtung, die durch die Gunst eines Königs gefördert wurde und die Stadt zu einem literarischen Mittelpunkt erhob, wie es bis dahin nur Weimar gewesen war, gut münchnerisch-bürgerlich und der Hofluft Weimars ferne. Heute noch mischen sich im Münchner Hofbräu alle Stände, und Arm sitzt Schulter an Schulter neben Reich, Adel neben Bürgertum und viertem Stand; ebenso gaben die Gelehrten, die von Maximilian nach München berufen wurden, die Liebig, Sybel, Giesebrecht, ihr bürgerliches Gehaben nicht auf und auch nicht die bildenden Künstler und Dichter, denen gleiche Gunst widerfuhr. Auch W. H. Riehl, der staatswissenschaftliche Anwalt des Bürgertums, wirkte seit 1854 in München.

Die Selbstverständlichkeit, mit der die Münchner Dichtung den Anschauungen des Bürgertums zur Aussprache verhilft, ohne nach oben oder nach unten Hiebe zu führen, ist eine der gewinnendsten Eigenheiten von Geibels Kreis. Dieses Bürgertum kannte weder eine Fechterstellung gegen den Adel noch eigensüchtige Ablehnung des vierten Standes. Es ist am allerwenigsten Träger kapitalistischer Ansprüche.

Das Mittel, mit dem unter Geibels Führung an die Neubegründung dichterischer Kunst geschritten wurde, war strenge Korrektheit der äußeren Form. Oft genug haben die vielen, die willig in Geibels Schule gingen, ihrem Lehrer gedankt für die Unerbittlichkeit, mit der er sie zur Vermeidung aller Lässigkeiten in Rhythmus, Reim und Wortwahl zwang. Noch Liliencron und in seinen Anfängen auch Arno Holz bekannten sich zu Geibels Korrektheit. In höherem Sinn nahm Stefan George die Formstrenge Geibels wieder auf. Doch schon Geibel selbst gewann in einem Zeitalter, das zur Formlosigkeit neigte, dem Begriff der künstlerischen Form neue Werte. Sieben Jahre nach Geibels Eintreffen in München setzte in Paris 1859 eine gleichgerichtete Bewegung ein. Wie um Geibel sich Heyse, Grosse, Lingg, Schack, Bodenstedt und andere scharten, so wurde in Frankreich Charles-Marie Leconte de Lisle zum Mittelpunkt der Parnassiens. Und wie Geibels Vorstoß nachwirkte bei weit jüngeren Lyrikern, die später ganz andere Wege gingen, so ist der Formwille der Parnassiens noch in französischen Dichtern zu verspüren, die ganz neue Pfade zu eröffnen hatten. Die Parnassiens huldigten rückhaltloser als die Münchner dem Schlagwort Theophil Gautiers „L'art pour l'art"; aber wenn sie gegen die tränenselige Albernheit und das ausgelassene Gelächter der letzten Nachhinker Lamartines und Mussets oder gegen die

Nützlichkeitsmenschen eiferten, die der Kunst nur dann Lebensrecht zugestanden, wenn sie die Ergebnisse jüngster Wissenschaft verbreite, so trafen sie nahe mit Geibels Absichten zusammen, die sich gegen die Nachfolge Heines und gegen materialistische Zweckpoesie richteten. Dem Leben des Tages blieben sie gleichwohl noch verwandter als die Gruppe Geibels.

Nicht einmal Platen, den die Münchner zu ihrem Muster und Meister erhoben, huldigte so unbedingt der kampflosen Schönheit. Ihr schwächeres Temperament ließ ihnen die seelische Harmonie erreichbar erscheinen, nach der die Kunst Platens bloß eifervoll rang. Geibels Lyrik wöge darum zu leicht, wenn ihm nicht ein paar echte Erlebnisdichtungen geglückt wären. Und wenn — in beträchtlichem Gegensatz zu seiner Absicht, mit jeder Wendung bloß nach dem Reich des Schönen zu deuten — er nicht in kraftvollen Liedern seine vaterländischen Hoffnungen und seine Freude über das Erstehen des neuen Deutschen Reiches vertreten hätte.

Lyrik ist der Stolz der Münchner. Im Drama versagen sie samt und sonders. Ihre umständlichen epischen Versdichtungen sind vergessen. Gleichwohl stammt das Reifste, das nach Heine und vor dem jüngsten Wiedererwachen lyrischer Dichtung auf dem Gebiet echter Erlebnislyrik gezeitigt wurde, nur zum kleineren Teil von den Münchnern. Selbst Heyse ist nicht oft zu einem erlösenden lyrischen Wort gelangt. Er trifft ausgezeichnet die Haltung des erfahrenen Herzensbezwingers, der müde und wehmütig auf seine Erfolge zurückblickt, ist selbst zu verwandt seinem heimgekehrten „Odysseus“, als daß er immer das schlichte Wort fände, das in Kellers oder Storms Lyrik dem alltäglichen Schmerz und der alltäglichen Freude einen ganz neuen Ausdruck leiht. Heyses romanisch geartete Formkunst schenkt ihm Meisterstücke feingegliederter Sonettdichtung. Er durfte es wagen, viele seiner Dichtergenossen Mann für Mann in je einem Sonett abzukonterfeien.

Storms reinste lyrische Gaben erscheinen auf den ersten Blick wie bloße Betrachtung, die auf künstlerische Formabsichten verzichtet. Nur allmählich enthüllt sich dem Nacherleber ihre seelische Wucht, ihre Fähigkeit, einen Augenblick, in dem sich tiefe Einsicht ins menschliche Leben auftut, auszuschöpfen, zugleich aber der bewußte Wille des Dichters, dem Reinmenschlichen durch starke Betonung der Wortkunst ja nicht Abbruch zu tun. Kellers Phantasie legt sich gleich strenge Beschränkung nicht auf. Er sieht die Dinge bildhafter, läßt sie freier gaukeln und spielen, genießt mit allen Sinnen und spiegelt ab den goldnen Überfluß der Diesseitswelt. Schreckt Storms keusche Zurückhaltung den Leser, der nach mehr sinnlicher Fülle verlangt, so fordert Keller Verständnis für das Kellerische seines Gefühlsausdrucks, auch für die ganz eigenwillige

reiche Musik seiner Verssprache. Lange begegnete man daher seinen lyrischen Dichtungen mit übermäßiger Vorsicht. Ricarda Huch wies endlich auf den Reichtum an seelischer Offenbarung hin, der in ihnen enthalten ist und sich bei erneuter Ergründung immer stärker bewährt, und auf den vielgestaltigen Rhythmus, auf die wechselnde Menge ihrer Töne.

Die nächste Umgebung Geibels zeitigte noch einige Gedichte, die neben der Erlebnislyrik Kellers und Storms bestehen dürfen. Merkwürdig, daß gerade Münchner, die wie Hermann Lingg in endlosen geschichtlichen Versreihen oder wie Julius Grosse in rastloser Ausnutzung geläufiger und ungeläufiger Stoffe der Weltliteratur kaum zu vorübergehender Wirkung gelangten, durch ein paar lyrische Gebilde in der Nachwelt fortleben. Der jüngste Lyriker des Münchner Kreises, fast der einzige unter den Genossen, der als Untertan des Königs von Bayern zur Welt kam, Martin Greif, brachte dem lyrischen Gedicht endlich ganz neue Züge. Seit Goethe dürfte kein anderer in wenige Zeilen gleich kunstvoll und gleich bildhaft den Stimmungsgehalt eines Augenblicks im Erleben der Landschaft zusammengedrängt haben. Doch auch diesem echten Lyriker widerfuhr es, in einer Menge von anderen Gebilden, vor allem in erfolgarmen Dramen Ungleichwertiges neben die unvergänglichen Schöpfungen seiner Naturerfühlung zu setzen.

Zu dem Schatze lyrischer Gedichte, der um diese Zeit den Deutschen erstand, trugen noch Dichter bei, die den Zusammenhang mit ihrer Heimat strenger wahrten als die eigentlichen Münchner. Johann Georg Fischer blieb in der Nähe seiner schwäbischen Stammesgenossen, ging von Mörikes Standpunkt zu eigner, immer lebendiger und frischer Liedkunst weiter, weniger um feierliche Ruhe bemüht als der Kreis Geibels. Hermann Gilm eiferte zu leidenschaftlich gegen die Jesuiten, die für ihn den Krebsschaden seiner Heimat Tirol bedeuteten, als daß er dem Wunsch nach kampfloser Poesie entsprochen hätte, den die Münchner vertraten. Noch ein Liebessang wird ihm zum Kampfgedicht. Den unerbittlichen Ansprüchen an Korrektheit genügten sein Vers und seine Sprache nicht immer; die absichtsvoll tirolische Färbung leiht solchen Entgleisungen nur hie und da ein Recht. Der weit jüngere Holsteiner Wilhelm Jensen ging nur im höhern Alter nach Bayern, bewährte indes auch durch diesen Schritt, wie nahe er sich der Richtung und den künstlerischen Absichten von Geibels Kreis fühlte. Lyrik und Novellistik waren auch die Gebiete, auf denen Jensen sein Reifstes bot; dem geschichtlichen Zug der Münchner entsprach es, daß Jensen seine Novellen gern in der Vergangenheit spielen ließ. Sein durchaus norddeutsches Lebensgefühl stand ihm auf bayrischem Boden nicht im Wege, so wie auch Geibel sich

durch seine Abkunft aus lübischem Bürgertum in München nicht gehemmt fühlte.

Die glänzendste Formbegabung des Münchner Kreises war ein Schweizer, der freilich, ganz anders als Keller und die große Mehrzahl seiner Landsleute, den heimatlichen Unterton nur vereinzelt mitklingen ließ: Heinrich Leuthold. In schroffem Gegensatz zu der Neigung der Münchner und der ganzen Zeit, sich bürgerlichen Lebensbräuchen anzupassen und deutschem Familiensinn Ausdruck zu schenken, durchstürmte er ein leidenschaftlich bewegtes Leben und endete in geistiger Umnachtung wie Lenau. Romantisch-sarkastisch stempelte er das menschliche Dasein wieder zu einem Possenspiel. Die ruhelose innere Bewegtheit Leutholds, weit entfernt von der harmonischen Weltschau seiner Münchner Gönner, flüchtet in das Reich des Schönen, um am Wohlklang zu genesen. Die Musik seiner Verse wiegt sich in Rhythmen und Gleichklängen von berauschender Süße. Das umschmeichelt das Ohr, das steigt von weichanschmiegsamen Tönen bis zu stolzem Dröhnen empor. Betäubt von dem Übermaße an akustischer Wirkung, das seinen Reimen eignet, flüchtet man gern zu seinen Gedichten, die auf Reime verzichten, dafür antike Maße mit der Selbstverständlichkeit Hölderlins bemeistern. Gleich Hölderlin mischt Leuthold kunstvoll antike und neuzeitliche Züge: mit der Ruhe und mit der plastischen Versinnlichungskraft alter Griechen geben beide Geschautes wieder, aber ihren Dichtungen entströmen zugleich die unausschöpflichen Wünsche einer beweglichen neuern Sehnsuchtswelt.

Die Musik romanischer Poesie war den Geibel und Heyse lieb. Heyses Wortgebung ist ja der romanischen urverwandt. Geibel übertrug zusammen mit Leuthold französische Lyrik. Von dieser Seite läßt sich gut begreifen, warum die Münchner in dem ungebärdigen, eigenwilligen, unzähmbaren Leuthold eine Erfüllung ihrer eigenen Wünsche entdeckten. Damals zogen die Schüler Pilotys nach Venedig, Rom und Paris, um die malerische Haltung der großen Meister der Farbe zu ergründen, um diese Kunst sich zu eigen zu machen. Das blühende Kolorit Leutholds geht auf gleichen Formwillen zurück und bildet sich in gleicher Weise an romanischer Kunst. Ähnliche Absichten lockten andere Münchner ins Weite ferner und alter Dichtungen. Die Sehnsucht nach dem glanzreichen Fremden brach von neuem durch, nicht in der Nachbildung üppiger ferner Landschaft, sondern in der Nachahmung und Verdeutschung fremder Dichtung. Der romantische Gedanke einer Weltliteratur in deutscher Sprache erwachte zu neuem Leben, allerdings in wesentlich geschichtlicherm Sinn, entsprechend dem wachsenden Historismus des Zeitalters. Friedrich Bodenstedt versuchte sich sogar in erneuter Bindung

des Westlichen und Östlichen, Europas und Persiens, aber er brachte es in einer materialistischen Zeit nur zu der hausbackenen Weisheit der „Lieder des Mirza Schaffy“ (1851). So billig war damals der Ruhm eines Weltweisen zu erreichen, daß dem Büchlein rasch Auflage um Auflage erstand; nicht gerade zum Erweis des Hochstands gleichzeitiger Leser. Viel lebendiger betätigte sich in neuer Gestalt die alte romantische Vorliebe für Dichtung und Lebensgefühl des Mittelalters. Wilhelm Hertz pürschte allerdings nicht nach den Stoffen, die dem weihevollen Bilde des Mittelalters entsprachen, wie es in Novalis' Brust bestand. Mit einer überschäumenden Fülle leichthingleitender Wortkunst übertrug er später Gottfrieds „Tristan“ und bezeugte auch durch diese ausgezeichnete Leistung, wo für ihn die besten Werte des Mittelalters lagen. Das frische und anmutige Erzählen der Franzosen des Mittelalters den Deutschen nahezubringen, war ihm besonders lieb. Spielmannsmäßiges und Schwankartiges übertrug er in das saubere Versgewand der Richtung Geibels, schuf es auch gelegentlich mit eigenen Mitteln nach. Dem frommen und verzichtfreudigen Mittelalter der Romantik und der nazarenischen Maler, dem Mittelalter der Kreuzfahrer und Mönche, der heiligen Dulderinnen, dem Mittelalter, das von Heine wegen seines Spiritualismus bekämpft wurde und dem nachmals Keller die Weltfreudigkeit seiner „Legenden“ gegenüberstellte, folgte jetzt ein fröhlich genießendes, lebenslustiges und lebenskräftiges Mittelalter der sangeslustigen Landfahrer und kräftigen Zecher. Es ist die Welt, die durch Scheffels „Ekkehard“ (1855) und „Gaudeamus“ (1868) den Deutschen geschenkt wurde.

Scheffels Erstling „Der Trompeter von Säkkingen“ (1854) widersprach in seiner äußern Form gründlichst den Wünschen Geibels. Das war ja Heines bequeme Verskunst mit ihrer Vergewaltigung der Sprache. Scheffel gilt für Heines größten Schüler. Er erneuert den burschikosen Ton des jungen Heine, geht mithin wie Heine in den Spuren der Freunde Arnim und besonders Brentano weiter. Romantisch spottet Scheffel über den Philister in einer Zeit, die den Schein des Philisteriums nicht scheute. Scheffel wäre eigentlich das völlige Widerspiel der bürgerlichen Gesinnung, wenn sein Schaffen nicht gerade der bürgerlichen Welt der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so gut zugesagt hätte. Die Bleigewichte, die schon um 1860 einen kräftigern dichterischen Aufschwung hemmten, verspürt das anspruchsvollere Geschlecht von heute auch in Scheffels Leistung. Unrecht wäre gleichwohl, den Fortschritt zu unterschätzen, den der „Trompeter“ darstellt nach Oskar von Redwitz' katholisch gewendeter Auffrischung billiger romantischer Minnepoesie in „Ama-

ranth" (1849) und nach Otto Roquettes niedlicher Nippsache „Waldmeisters Brautfahrt" (1851). Beide Verserzählungen nutzten den Weg, den mit etwas mehr Kunst Kinkel durch „Otto der Schütz" kurz vorher wiedereröffnet hatte. Scheffels dichterischer Vorsprung ist hier wie sonst in seinem Humor begründet, der tiefer als seine ersten Leser ahnen konnten, aus einer zwiespältigen, selten zur Befriedigung, nie zu innerer Ruhe gelangten Seele stammte. Scheffels Humor stiftete dem „Trompeter" in Hiddigeigei einen würdigen Nachfahren der romantischen Kater Tiecks und Hoffmanns; er macht den leichthin spielenden Ton, der sich mit den Schwierigkeiten des Lebens rasch abfindet, erträglich. Ein glücklicher Griff in vergessene echtromantische Schatztruhen war, nicht das minnigliche Mittelalter, sondern die Barockzeit des spätern 17. Jahrhunderts, ein noch glücklicherer, die Oberrhein- und Schwarzwaldlandschaft zu wählen, deren Stimmung dem Dichter zum nachhaltigen Erlebnis geworden war. In der wohl allzu feuchtfröhlichen Liedersammlung „Gaudeamus" erwies sich Scheffels Fähigkeit, ergiebige Quellen zu erschließen, noch ursprünglicher. Die prächtige mittellateinische Vagantendichtung der „Carmina Burana" war selbst einem Stoff- und Formfinder von Brentanos Geschick entgangen. Durch übermäßige Nachahmung wurde Scheffels Entdeckung zu Tode gehetzt. Trotzdem ging allerjüngster Zeit dank dem Feinsinn des Nachdichters Paul von Winterfeld der Zauber des Sangs, an den sich Scheffel angelehnt hatte, wie etwas völlig Neues wieder auf. „Gaudeamus" versteckt überdies hinter einem scheinbar urkundentreuen Historismus, hinter einer zur Schau getragenen Huldigung humorvoll ironischen Spott über die hochgemute Wissenschaftlichkeit des materialistischen Zeitalters. Der Geologe, der einer staunenden Mitwelt die Urgeschichte der Erde erzählte, der Forscher, der in Babylonien ungeahnte Zeugnisse uralter Geschichte ausgrub, der Ergründer der Rechtsgeschichte, der die Entstehung von Rechtsbegriffen lehrte, sie und andere sahen ihre Arbeit in „Gaudeamus" humorvoll grotesk abgespiegelt. Ein echter Romantiker, der sich freies Wegschauen über die Dinge, der sich wie Tieck ungebundenes Schweben über den Erscheinungen leistete, gab sich hier auch dann nicht gefangen, wenn er dem Anschein nach recht treuherzig tat. Noch in den gelehrten Anmerkungen des „Ekkehard" hielt Scheffel diese Haltung fest. Zwar verfochten sie in Fragen der germanischen Philologie auch eifervoll Ansichten, die damals für Ketzerei galten, während neueste Germanistik in vollem Gegensatz zu den einst geheiligten Anschauungen Lachmanns beinahe Gleiches wie Scheffel über den Dichter des Lieds von den Nibelungen sagt; aber es hieße Scheffels Humor gründlich mißverstehen, sähe man

in diesem gelehrten Beiwerk nur den Versuch, die Echtheit seiner Darstellung mittelalterlicher Welt Zeile für Zeile zu belegen. Eine Entdeckung Scheffels war es ja abermals, aus den Klosterchroniken des Mittelalters neues Leben zu erwecken, eine Entdeckung, die lateinische Klosterdichtung von Waltharius ins Neudeutsche zu übertragen. Wohl herrschte im „Ekkehard" wieder nach Scotts Vorgang wie in Alexis' Romanen das Bewußtsein, auch auf deutschem Boden hätten Sitte und Brauch da oder dort durch Jahrhunderte sich rein genug erhalten, daß aus scharfer Beobachtung der zeitgenössischen Zustände ein echtes Bild längstverstrichener Zeit zu erbringen sei. Scheffel war überzeugt, daß, was um den Bodensee herum haust, noch immer so rauhbeinig kräftig sei wie einst. Ihm aber gedieh diese Menschenart unmittelbar aus phantasievoller Verlebendigung alter Klosterjahrbücher. Freilich schützten auch sie ihn nicht vor dem Abweg, neben ein humorvoll geschautes Bild mittelalterlicher Kultur einen Liebesroman hinzupflanzen, der die üblichen Gestalten des französischgewendeten deutschen Zeitromans nur in alte schlechtsitzende Gewänder steckte.

Allein der Schritt von kulturgeschichtlich vertiefter Darstellung politischer Vorgänge zu wesentlich kulturgeschichtlicher Erzählung, die das Politische beihin erledigte, war über Walter Scott und auch über Willibald Alexis hinaus getan. Immer noch in dem ungemein fruchtbaren Jahr 1855 spendete der Schwabe Hermann Kurz ein Stück dichterisch gestalteter Kulturgeschichte des Dorflebens seiner Heimat in seinem „Sonnenwirt". Schon 1843, gleichzeitig mit Meinholds „Bernsteinhexe", die ein ausgeführtes Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert ist, hatte Kurz' Roman „Schillers Heimatjahre" von politischer Geschichte zur Geschichte deutscher Dichtung sich gewandt und die Umwelt vorgeführt, in der Schillers „Räuber" entstanden. Das heimatlich Schwäbische war da wie dort kräftiger ausgeprägt als in Hauffs „Lichtenstein". Der Technik Scotts und Hauffs bediente sich noch die Erzählung von Schillers Jugend. Die geschichtlich gegebenen Gestalten Schillers und des Herzogs Karl Eugen tragen nicht die erfundene Handlung, sondern gehen nur durch sie hindurch. Der „Sonnenwirt" erzählt den Lebensgang eines Räuberhauptmanns, der schon Schillers Phantasie in Tätigkeit gesetzt hatte, und gründet dessen Schicksale auf die Zustände der Zeit Karl Eugens. Schier durchaus deuten Riehls „Kulturgeschichtliche Novellen", die ein Jahr später einsetzten, einen Vorgang der Vergangenheit aus der gesellschaftlichen Lage der Zeit, der er angehört. Dem steigenden Bedürfnis nach ausgiebiger Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse, dem willigen Verzicht auf bloße Berücksichtigung der großen Namen der deutschen

Geschichte kam Freytags wissenschaftlich gedachte und aus dem Vollen geschöpfte Reihe lebendiger und plastischer „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ seit 1859 entgegen. Auf dem Wege von individualistischer zu kollektivistischer Auffassung, den das 19. Jahrhundert seit seinem Anfang begangen hatte, war die wissenschaftliche Erforschung deutscher Vergangenheit endlich zu einem Werk gediehen, das die neue Betrachtung geschichtlicher Entwicklung sachkundig und allgemeinverständlich vertrat. Es traf auf Leser, die durch die deutschen kulturgeschichtlichen Erzähler der Zeit bestens vorbereitet waren. Das wies erfolgreicher in die Zukunft, als Laubes vielbändiger Roman vom Dreißigjährigen Kriege (1863—66), der parteiisch die Ideen, aus deren Widerstreit das große Weltbegebnis erwachsen war, in steter Berücksichtigung der verwandten Geisteskämpfe neuester Zeit spannenden Bildfolgen zugrundelegte. Auch Karl Frenzel verdeutlichte bewußt den Geist der Zeiten in Erzählungen, die nach 1860 zu erscheinen begannen, die Vergangenheit aber minder eng mit der Gegenwart verknüpften.

Die kulturgeschichtliche Neigung führte ins Heimatliche und Heimliche und gab die weitschichtige Darstellung großer Augenblicke der Weltgeschichte auf, wie die Münchner Maler sie in Farben und die Münchner Dichter sie in Versen zu bieten liebten. Sie setzte sich immer kräftiger durch. Sogar der Niederösterreicher Robert Hamerling, der doch mit Münchner geschichtlicher Dichtung wetteiferte, betonte seit 1866 in seinen Versepen, wenn das Rom Neros oder die Wiedertäufer von Münster zu vergegenwärtigen waren, das Kulturgeschichtliche, gab 1870 in seinem Roman „Aspasia“ geradezu ein Bild der Kultur des perikleischen Athen. Seine Phantasie erhitzt sich an der Ausmalung trüber Sinnlichkeit und kann gleichwohl das Erlernte und einen belehrenden Ton nur schwer zu dichterischen Gesichten steigern. Einer materialistisch genußsüchtigen Zeit stellt er mahnende Bilder entgegen, die verwandtes Gehaben von einst verurteilen und es zugleich zu übersteigerten Wirkungen nutzen. Er malt die Wollust und gleich auch den Teufel dazu. Aufdringlich macht sich sein Wissen von den verschiedenen Möglichkeiten philosophischer Weltanschauung fühlbar.

Noch viel absichtlicher drängte einem unphilosophischen Zeitalter Wilhelm Jordan sein philosophisches Wissen auf. Freilich bog er sofort ab in die neue Bahn der biologischen Entwicklungslehre und arbeitete mit den naturwissenschaftlichen Begriffen Darwins, nahm sie vielleicht sogar dem Engländer vorweg. Einer „modernen Theodizee“ mochte das noch entsprechen. Sein „Demiurgos“ (1852—54) wirkt darum nicht so stillos wie das Gerede von Zuchtwahl im Munde eines Helden aus

der Welt der Siegfriedsage. Seine „Nibelunge" (1868—74) gehen schier bewußt auf Stillosigkeit aus. Feierlich rauschende Stabreimverse künden von einer urgewaltigen Welt und nutzen in einem Atem schlampige Wendungen der städtischen Umgangssprache oder lassen ein germanisches Heldenkind von Papa und Mama naiv plaudern. Der Materialismus feierte hier Feste naturwissenschaftlicher Wissensfreude. Im Hintergrund stand freilich der hochsinnige Wunsch eines Mannes, der sein Vaterland liebte und es, gestützt auf die jüngsten Ergebnisse der Welterkenntnis, einer bessern Zukunft entgegenführen, es würdig machen wollte einer großen Vergangenheit.

Als wandernder Rhapsode durchzog Jordan Deutschland, um seine Erneuerung der Sage von den Nibelungen den Deutschen zur endgültigen neuzeitlichen Gestalt der Überlieferung von Siegfried zu machen. Von Siegfried wußte jeder Deutsche, aber noch war trotz allem Bemühen der deutschen Romantik die altgermanische Götter- und Heldensage nur ein blasses, blutleeres Gegenbild zu ihrer lebensvollen antiken Schwester. Das griechische Altertum war seit dem Beginn des Jahrhunderts weiter und weiter in den Hintergrund gerückt. Man ließ trotz Goethe die Alten wieder hinter sich die Schule hüten. Vom Geiste des deutschen klassischen Humanismus war in der ganzen zeitgenössischen Kunst fast nichts mehr zu verspüren. Allein noch immer war der Dichter nicht erstanden, der neben den antiken Olymp und neben die Helden des Kampfs um Troja mit auch nur ungefähr verwandter Lebendigkeit und Deutlichkeit Gestalten germanischer Überlieferung den Deutschen ins Gemüt gepflanzt hätte. Jordan glückten nur vereinzelte Erkundungsvorstöße. Zu breitem Durchbruch gelangte endlich ein Dichter, der nicht bloß die beschränkten Wirkungsmittel des epischen Rhapsoden, sondern die weit mächtigeren der Bühne, dann aber als unwiderstehlichstes die Musik zur Verfügung hatte: Richard Wagner.

Das Drama Wagners, Hebbels und Ludwigs

Der Meister von Bayreuth kann in einer Betrachtung, die nur auf seine Wortdichtung eingestellt ist, nie zu voller Würdigung gelangen. Zwecklos ist der Streit über sein dichterisches Können oder Nichtkönnen, solange nicht seine eigentliche Absicht und seine entscheidende Tat, die restlose Verknüpfung von Wort und Musik, erwogen wird. Die Dichtungen der deutschen Romantik, die den germanischen Stoffen eine neue künstlerische Form lieben, wurzelten in einer andächtigen Stimmung, die nur durch kurze Zeit bestand und am wenigsten der Bühnenwirkung

zu dauernder Stütze dienen konnte. Fouqué oder Ohlenschläger nutzten dramatisch die nordische Volksüberlieferung, gestützt auf diese Stimmung, auf die Gefühle, die der Romantiker mitbrachte, sobald der Wundergarten germanischer Urzeit sich ihm auftat. Bald wirkte das alles verblichen und saftlos, weil die vorausgesetzte Stimmung längst dahin war. Sie läßt sich von der Bühne herab wiedererwecken durch Musik. Tieck hatte seinen Lesern in betörendem Märchenton den Zauber des Waldes und der Waldeinsamkeit fühlbar gemacht. Wenn ein Romantiker von Siegfrieds Waldleben sang, baute er auf die Gefühle, die sich seit Tieck mit dem Worte Wald verbanden. Wagner durfte auf gleich vorbereitete Hörer nicht zählen, aber seine hörbare Wiedergabe des Waldwebens weckte die Stimmung, die er benötigte, zwang noch den Bildungsphilister und den Banausen, die Gestalt Siegfrieds in einem Sinn zu erleben, der wenn nicht dem romantischen Gefühl, so doch Wagners Vorstellung von germanischer Waldeinsamkeit entsprach. Wie arm erschiene Wagners Siegfried, wenn nur das Wort und nicht auch die Musik seine jungen Tage versinnlichte! Die Musik Wagners birgt überdies von vornherein eine Eigenheit der Tonabfolge, die dem Sehnsuchtsvollen romantischer Stimmung, die vor allem dem rastlosen, immer wieder von neuem anstürmenden Ringen durchaus entspricht, das für W. Scherer ebenso wie für neueste Kunstwissenschaft den seelischen Grundzug des Germanen ausmacht. Wenn Wilhelm Worringer heute von der unendlichen Melodie germanischer Ornamentik spricht, so denkt er an Wagner, fußt er auf Scherers Deutung der germanischen Seele und bezeugt er, wieviel germanische Stimmung, mindestens nach deren wissenschaftlicher Erfassung von gestern und heute, in Wagners Musik steckt. Noch das rastlose Anstürmen von Wagners Sprache, das stete Wiederaufnehmen und Neugestalten eines Gedankens stimmt mit germanischer Art überein. Seltsam, daß nur gerade Scherer diesen Zusammenhang nicht erkannt hat. Ihm mochte eine starke seelische Spannung, die er in Wagners persönlichem Gehaben, in seinen Werken und seinen Gestalten verspürte, neben dem gedämpfteren Ton der bürgerlichen Dichtung wie Überspannung erschienen sein. Wirklich entspricht diese seelische Spannung mehr dem nordischgermanischen, bestenfalls dem ältestdeutschen Lebensgefühl als dem Verhalten des Deutschen, wie es seit Jahrhunderten sich kundgibt. Freytag schrieb allerdings mit Scherers Zustimmung dem Deutschen des frühen Mittelalters eine verwandte Seelenbeschaffenheit und einen verwandten Ausdruck zu, suchte auch gleich Wagner das Wesentliche dieses altgermanischen Ausdrucks durch eine Wortstellung zu erzielen, die von der üblichen deutschen abwich.

Das Feierliche und Getragene Wagners widersprach der Stimmung der bürgerlichen Zeit, doch auch dem Formwillen Goethes. Wieweit die gedämpfte Form, die sich unter Goethes Hand herausgebildet und das Wesen einer eigentlich und echt deutschen Form gewonnen hatte, von der drängenden Wucht altgermanischen Barocks abging, bewährt sich auch an Wagners Schöpfungen, die solchem Barock näher stehen. Im bürgerlichen Zeitalter war die deutsche Form, die kaum noch Form sein wollte, immer anspruchsloser geworden. Der breite Raum, den der Roman für sich forderte, bezeugt die ausgesprochene Neigung der bürgerlichen Zeit, alles abzulehnen, was wie eine Formgesetzlichkeit gefaßt werden konnte, die ein für allemal und für ganze Reihen von Dichtungen zu gelten hatte. Denn der großen Mehrzahl erschien der Roman als das Feld lockerster dichterischer Gestaltung. Hebbels Dramen legten es — weit mehr noch als Otto Ludwigs Dichtungen — auf strengere Geschlossenheit und auf merklicheres Ebenmaß an. Allein so fremd sie wegen ihrer seelischen Haltung dem bürgerlichen Zeitalter und seinen Dichtern vorkamen, sie blieben noch beträchtlich fern der rastlosen inneren Spannung von Wagners Werken. Sie wirken neben ihnen schlicht und ungewollt.

Wesentlich näher verwandt ist Wagner mit französischem Lebensgefühl und mit dem Formwillen Corneilles oder Viktor Hugos. Wagner hätte Frankreich und den weiten Umkreis des Auslands, der in Fragen der Kunst wie Frankreich fühlt, nicht so siegreich für sein Schaffen gewonnen, er wäre nicht einer der wenigen deutschen Künstler, deren Name über die ganze Erde klingt, wenn er nicht etwas in sich trüge, das französischer Neigung zur heldenhaften Gebärde entgegenkommt. Gewiß überwand er das französischgewendete Jungdeutsche, das er wie die gleichaltrigen Deutschen in seinem Blute trug. Allein es bleibt ein fühlbarer Zusammenhang mit Heine bestehen sowohl in der Vorliebe für einzelne Stoffe wie im künstlerischen Gestalten. Der „Fliegende Holländer“ (1841), „Tannhäuser“ (1843), ja noch „Lohengrin“ (1845) gehören einer Sagenschicht an, die von Heine besonders bevorzugt und vor Wagner dichterisch verwertet wurde. Keiner der neuern Versuche, die Sage vom Venusberg dem Lebensgefühl der Gegenwart anzupassen, steht dem Werke Wagners so nahe wie Heines Umformung des alten Volkslieds. Wie Heine arbeitet Wagner festen Griffs an tauglichster Stelle kräftige Wirkungen heraus, läßt er unversehens und überschnell die Stimmung wechseln. Jähe Übergänge wie aus dem Zauberlicht des Venusbergs in den Frühlingssonnenschein des Thüringer Waldes, aus der Düsternis von Wotans Zusammentreffen mit Siegfried zu der lichtumfluteten

Lagerstätte Brünnhildens, wie umgekehrt die jähe Zerstörung von Klingsors Garten entsprechen dem Formgefühl und dem gegensatzreichen Schaffen Heines. Noch zu Meyerbeer, der sich mit Heine sichtlich enge berührt, der gleich ihm in Paris sein Heil zu suchen gewohnt war, tut sich da eine Beziehung auf. Wagner hängt überdies wie Heine zusammen mit dem materialistischen Geiste der Wissenschaft. Von Feuerbach ging er ja aus. Und wenn er auch nicht mit Jordan Begriffe wie Zuchtwahl und Kampf ums Dasein in seine Dichtungen verwob, so blieb in seinem Siegfried noch genug bestehen von verwandten Vorstellungen, um ihn später mit Nietzsches Lehre vom Übermenschen verknüpfbar zu machen, die ihrerseits an Darwin sich lehnt. Mit Jordan traf Wagner auch in der Wahl des Stabreims zusammen. Die materialistischen Stimmungen, die ihn zu Feuerbach führten, wichen freilich zurück, als ihm verlockend Schopenhauers Pessimismus aufging. Tatsächlich stellen indes Feuerbach und Schopenhauer nur zwei Pole dar, die von Anfang an in Wagners eigenem Wesen bestanden. Der Zwiespalt zwischen heißer Hingabe an den Reiz der Sinnenwelt und seelisch verzückter Sehnsucht nach einem reinern Jenseits, was ist er anderes als die Gegensätze des Sensualismus und Spiritualismus, des Hellenismus und des Nazarenismus, die in Heines Seele walteten? Weil Wagner zwei Seelen in seiner Brust trug, konnte Nietzsche ihn verherrlichen und verdammen. Nietzsche verwarf in Wagner den Romantiker von Novalis' Todes- und Erlösungswünschen, den Pessimisten, dessen „Parsifal" (1877) romantisch-christliche Weltabkehr in mittelalterlich-katholische Kultformen übertrug. Er forderte mit Unrecht von einem Künstler, der frohe Weltbejahung gleich eindringlich im „Siegfried" (1848) gefeiert hatte, die strenge Folgerichtigkeit des Glaubensbekenntnisses eines sittlichen Genius. Der Kunst konnte es nur dienen, daß Wagner nicht einseitig, sondern zweiseitig war, vor allem der Tragödie, die durch das Gegenspiel gleichwertiger Gegensätze gewinnt.

Allerdings gelangt Wagner auch vermöge solcher Gegensätzlichkeit zu keiner reinen Lösung der schweren Aufgabe, die Geschichte von Siegfried und Brünnhilde so zu gestalten, daß kein Verstandeseinwand übrig bliebe. Überdies entsprach es seiner Zweiseitigkeit, daß er sich nicht mit dem Ruhm des frei gestaltenden Künstlers begnügte, sondern noch den Aufgaben eines sittlichen Erziehers nachkommen wollte. Als Widerstreit in Wagners Brust ergibt sich ferner sein Bedürfnis, im künstlerischen Schaffen die Ansprüche des Unbewußten zu verfechten und zugleich eine fast überbewußte Absichtlichkeit zur Grundlage seines Gesamtkunstwerks zu machen. Wagners Leitmotivik schenkt durch die Wiederkehr gleicher oder

verwandter Tonfolgen dem Worte Andeutungen und Beziehungen, die vom Worte allein nicht geboten werden könnten; sie ruht einerseits auf der Überzeugung Schopenhauers, daß Musik tiefer ins Unbewußte eingreifen kann als das Wort, und gestaltet anderseits die Musik aus verstandesmäßiger Berechnung. Der Künstler wird auf diesem Wege zum bewußten Erwecker und Gestalter des Unbewußten. Mit Kunst erschafft er, was wie Natur wirken soll. Wagner geht indes nur auf einem Wege weiter, den seit langem und besonders seit der Romantik dichterisches Schaffen gegangen war. Wenn Novalis behauptet, Kunstwerk entstehe aus künstlicher Natur, so kennzeichnet er schon den Standpunkt, auf den sich Wagner stellte. Die Romantik wollte ja grundsätzlich den Eindruck des volksmäßig Naturhaften durch Werke wachrufen, die aus der Überbewußtheit des Gegenwartsmenschen stammten. Heine trieb das bereits auf die Spitze. Zeitgenossen Wagners wie Hebbel verfuhren genau so und konnten sich daher nur schwer Rechenschaft geben über den Anteil, den unbewußte Schöpferkraft und bewußte Verstandesarbeit an ihren Werken hatten.

Wagner ist ein zielsicherer Former und zugleich ein Künstler, der mit überwältigender Kraft das Gefühl aufzurufen versteht. Viele verdachten ihm diese ungemeine Fähigkeit, die Seele aufzuwühlen. Sie sprachen warnend von den betäubenden Düften seiner Musik. Ohne Zweifel lag solche Kunst weitab von der zahmen Korrektheit der Münchner. Fast die gesamte gleichzeitige Dichtung gewinnt neben Wagner den Anschein des Kalten und Blutlosen. Neben dem Schlusse des „Siegfried“ oder neben dem zweiten Aufzug des „Tristan“ (1857) verblaßt das freie Austönen der Leidenschaft auch in Heyses Dichtung. Solche Tränke fand eine zage Welt, die sich epigonenhaft beschied, überwürzt und ungesund. In den „Meistersingern“ (1862) verschwindet allerdings die übermächtige seelische Spannung, die sonst in Wagners Menschen herrscht, fast ganz. Da ist von einer Verwandtschaft mit der getragenen Gebärde französischer Dramen fast nichts zu spüren. Das Werk, das zunächst nur entrüstetem Spott und kampfeslustiger Verhöhnung Raum bieten sollte, erwuchs dem Dichter allmählich zu einer Schöpfung des freien und ungefesselten Humors, ließ Beckmesser zurücktreten hinter die echteste deutsche Gestalt, die in Wagners Werken begegnet, und spiegelte in Hans Sachs die Überlegenheit des Menschen, der sich überwindet. Dem sittlichen Ziel des deutschen Klassizismus, der Lebensweisheit Goethes näherte sich Wagner diesmal wie nie vorher oder später. Ja, er huldigte dem deutschen bürgerlichen Geiste und ließ nach mancher Spitze, die sich gegen bürgerliche Beengtheit kehrte, das Werk gipfeln in einer Verherrlichung

der deutschen Meister bürgerlicher Kunst. Die Luft Nürnbergs vertrug auch in Wagners Dichtung nicht die Ekstasen, die er sonst liebt und zu denen sein letztes Werk „Parsifal“ wieder zurückkehrte. Romantisch im besten Sinn des Worts ist Nürnberger Stimmung, ist indes auch Ekstase. Verwirklicht wurden da wie dort durch Wagner die Träume der alten Romantiker von Tiecks und von Novalis' Gepräge. Unter seiner Hand erstanden sie zu geschlossener künstlerischer Formung. Mit fest zupackender Faust schmiedete er Dramen, er machte sie nicht bloß zu freien Ergüssen romantischer Stimmung, wie die Romantiker zu ihrem eigenen Schaden es meist gehalten hatten. Der Sagenstoff mußte sich dieser Kraft beugen. Besonders an „Tristan“ und an „Parsifal“ läßt sich gut beobachten, wieviel von dem überkommenen Stoffe Wagner beiseite schob, um desto sicherer dem zum Ausdruck zu verhelfen, was ihm das Entscheidende war. In scharfsinniger Architektonik ward aus dem sorgfältig vereinfachten Stoffe jederzeit ein ebenmäßiger und wohlgegliederter Bau errichtet. Wagner neigt wie Heine zu dreiteiligem Bau. Wie um eine kräftig betonte Mittelachse gliedern sich bei ihm auf beiden Seiten des zweiten Aufzugs ein vorbereitender und aufsteigender erster und ein abschließender und absteigender dritter an. Die schlichte Baukunst weist abermals auf Wagners Verwandtschaft mit französischem Formwillen hin. So schuf Corneille. Ganz anders gab sich die freie Baukunst Shakespeares und seiner deutschen Nachfolger aus frühklassischer oder romantischer Zeit. Der deutsche Hochklassizismus selbst pflegte wie die Franzosen und wie Wagner die ebenmäßigere Form. Er tat es freilich im Dienste edler Einfalt und stiller Größe.

Der „Ring des Nibelungen“ (1853) bewährt sowohl Wagners Fähigkeit, vielgestaltige und widerspruchsvolle Überlieferung zu vereinheitlichen, wie seine Begabung, den vereinfachten Stoff zu gliedern und zu kunstvollem Auf- und Abstieg zu bringen. Mag ihm die Verschweißung diesmal auch nicht so restlos geglückt sein wie in „Tristan“ und „Parsifal“, mag manches übrigbleiben, was mit berechtigten Ansprüchen an notwendige Tragik nicht übereinstimmen will, zu Geibels „Brunhild“ (1857) verhielt sich das Werk doch nicht bloß wie Krüppelholz zu Marzipan. Hebbels epigrammatisch spitzes Mißurteil ging am 29. Januar 1862 an den Hamburger Verleger Campe ab: er nahm überdies in sein Tagebuch auf, was noch sonst an herbem Spott über Wagner und Geibel wie über deren Anhänger in dem Briefe an Campe stand. Über Geibels „Brunhild“ sprach er sich an anderer Stelle ausführlicher und derartig abfällig aus, daß die Zusammenstellung des „Rings“ mit Geibels Stück einer Vernichtung gleichkommt.

Friedrich Hebbel nahm in seinem letzten abgeschlossenen Werk den Stoff der Siegfriedsage von vornherein ganz anders als Wagner. Der „Ring“ bevorzugt die nordische Überlieferung, die sicherlich dem Gefühle Wagners verwandter ist als die deutsche epische Darstellung des Nibelungenlieds. Hebbels „Nibelungen“ (1862) gingen mit vollem Bewußtsein nur auf eine bühnenmäßige Umformung des Nibelungenlieds aus. Ihm schien es, der alte epische Dichter habe sein Werk schon dramatisch entworfen. So wollte er selbst nur der Uhrmacher sein, der ein altes, höchst vortreffliches Schlag- und Zeigewerk mit geschickter Hand wieder ausputze und aufziehe. Wirklich schloß er sich im vollen Gegensatz zu Wagners Brauch Zug für Zug an die eine Quelle an und wagte nur an der gefährlichsten Stelle — wiederum ist es Brunhilds Beziehung zu Siegfried — aus Eigenem eine Ergänzung. Allein die stoffliche Treue ließ noch breiten Raum für eine geistige Durchdringung, die ganz Hebbels Anteil bleibt. Er nahm die Sage von dem entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, von dem fast alle seine Tragödien gesehen sind.

Hebbel ging in unüberbrückbarem Gegensatz zu den besten zeitgenössischen geschichtlichen Erzählern fast gar nicht auf kulturhistorische Echtheit aus. In „Judith“ (1841) ist alttestamentarisches Judentum noch wirklichkeitstreu bis in Einzelheiten hinein abgezeichnet. „Herodes und Mariamne“ (1850) begnügt sich schon mit bloßer Andeutung der Ortsfarbe. Hebbel überließ dem Dichter der „Makkabäer“, auch noch „Judith“ nach dieser Richtung zu überholen. Ihm selbst ist die Idee, die sich in einer geschichtlichen Gestalt auslebt, das Wichtige. Gerade was damals in der Erzählung nur vereinzelt und ohne dauernde Nachwirkung erschien, ist der Leitgedanke von Hebbels geschichtlichen, ja noch von seinen ungeschichtlichen Dramen. Mit bewußter Absicht stellte er sich erst seit „Maria Magdalene“ (1844) auf den Standort entwicklungsgeschichtlicher Ideenlehre. Doch schon der Erstling „Judith“ nimmt die spätere Haltung vorweg. Im Kampfe gegen eine Äußerung Hegels, die nach Hebbels Ansicht mit Unrecht dem Philosophen ein Vorrecht vor dem Dichter gab, entwickelte sein Vorwort zu „Maria Magdalene“, getragen von den Vorstellungen der Geschichtsphilosophie Hegels, die Aufgaben, die der Tragiker zu erfüllen habe. Schon Hegel hatte das Tragische der großen geschichtlichen Persönlichkeit hervorgehoben. Er sah in ihr nur das Werkzeug einer höhern Macht, das zu einer entscheidenden Leistung im Dienste der Weltentwicklung berufen ist, allein wie etwas Wertloses beseitigt wird, sobald es die vorgeschriebene Leistung erbracht hat. Hegel war diese Beobachtung aufgegangen an dem Geschicke Napoleons. An Napoleon hatte er bemerken können, wie der geschichtliche Genius scheinbar

nur seine persönlichen Wünsche zu erfüllen strebt und tatsächlich dem Fortschritt der Menschheit auf seine eigenen Kosten dient.

In Hebbel steigerte sich eine verwandte Betrachtung der Weltentwicklung zu einem Weltbild, das man als Pantragismus bezeichnet und dem Panlogismus Hegels gegenüberstellt. Für Hebbel wurde es notwendige Voraussetzung aller Höherentwicklung der Menschheit, daß der einzelne sich seinem Zeitalter und dessen Vertretern entgegensetze, daß er ein Ärgernis gebe, auch daß er untergehe in diesem Widerstreit. Das Unrecht des einzelnen, begangen an seiner Umwelt, ist unerläßlich. Sonst würde die Menschheit erstarren. Das Unrecht fordert Sühne. Aber weil es notwendig ist, rechtfertigt sich zugleich das Verhalten des Menschen, der Ärgernis gibt.

Rasch ist Hebbels Auffassung an seinem Kandaules in „Gyges und sein Ring“ (1856) zu begreifen. Kandaules erläutert sie in seinen letzten Worten, die vom Schlaf der Welt berichten und von dem Untergang des Unglücklichen, der die Welt aus ihrem Schlafe weckt. Kandaules ist sich dabei vollauf bewußt, daß er als Opfer falle im Dienste künftigen Aufstiegs der Menschheit. Überlegen hatte er den Aberglauben seines Volks und seines Weibes belächelt. Aus solcher Stimmung hatte er sein Weib tödlich verletzt. Er sühnt seine Schuld durch seinen Tod. Aber eine spätere Zeit wird vom Aberglauben denken wie er.

Nächste Ergebnisse dieser Auffassung des Tragischen sind erstens Verzicht auf den Bösewicht, zweitens Einschränkung der Tragödie auf die Stellen der Weltgeschichte, an denen eine neue Entwicklung einsetzt. Auch Kandaules ist kein Bösewicht, da er nur einem berechtigten Anspruch zur Verwirklichung verhilft. Als Goethe den „Clavigo“ dichtete, wurde es ihm zum Bedürfnis, den Bösewicht auszuschalten und tragisches Unheil aus dem gutgemeinten Rate eines Freundes abzuleiten. Hebbel gelangte durch seinen Grundsatz, jede stärkere Betätigung persönlicher Wünsche bedinge an sich Zusammenstöße mit der Umwelt, folgerichtig zu dem Ergebnis, daß der Tragiker nicht Gut und Böse gegeneinander aufbieten solle. Er erkannte den künstlerischen Wert von Dramen, in denen jede Partei von ihrem Standpunkte aus recht hat. Ihr Bestes leistete diese Erkenntnis, als Herzog Ernst in „Agnes Bernauer“ (1855) zu zeichnen war. Ein Meisterstück seelischer Erfassung und Deutung glückte dem Dichter, als er das Recht des Fürsten erfühlte, der alle Anlage zu einem Theaterbösewicht in sich trägt und von andern auch diese Rolle zugeteilt erhalten hatte.

Doch schon Hebbels Golo in „Genovева“ (1843) ist nicht als verkörpertes Böses gedacht, das der Vertreterin des Guten feindlich entgegen-

tritt. An keinen seiner Menschen wandte Hebbel gleich viel seelische Deutung. Schritt für Schritt, mit einer Folgerichtigkeit, die an Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ gemahnt und die Kunst seelischer Entwicklung dieses Romans zum Teil vorwegnimmt, wird aus einem frischen und tatlustigen Gesellen durch jäherwachte Leidenschaft ein Verbrecher. Nie vielleicht schöpfte Hebbel aus eigenen Erlebnismöglichkeiten gleich stark. Es war eine Generalbeichte. Schwierig wurde ihm nur die bühnengemäße Verdeutlichung der einzelnen Stufen von Golos seelischer Haltung. Hier wie später verzichtete er auf Freunde oder Genossen, denen seine tragischen Menschen ihre letzten Geheimnisse verraten. Auch der Monolog allein genügte ihm nicht, da ein Selbstgespräch immer etwas von einem Rückblick an sich hat. Er wollte den Augenblick neuer seelischer Wandlung unmittelbar ergreifen und ließ daher dem sogenannten Fürsichsprechen breiten Raum, zwar nie wieder so breiten wie in „Genoveva“, aber doch genug, um in späterer Zeit, die naturalistisch das Fürsichsprechen in Acht und Bann tat, dem Spielleiter fast unlösbare Aufgaben zu stellen. Ja, seine Gestalten gewinnen durch den Brauch, für sich das Gegenteil zu sagen von den Worten, die sie laut zu ihren Mitunterrednern sprechen, besonders in „Herodes und Mariamne“ einen Zug von Verschlossenheit, der an Verstellung gemahnt. Tatsächlich wollte er nur Herbe und Stolze zeichnen, in Klara wie in Mariamne, wollte er die Tragik aus solch gewollter Verhüllung des Innenlebens ableiten.

Das Seelische stand auch da im Vordergrund. Gleich der erste tragische Versuch „Judith“ will geheiligte und gerade deshalb verundeutlichte Überlieferung auf ihren inneren Wahrheitsgehalt prüfen und aus vertiefter Ergründung der menschlichen, vor allem der weiblichen Seele berichtigen.

Hebbels Judith rettet ihr Vaterland wie Schillers Johanna. Allein Schiller wahrt den Schimmer der alten Legende. Ihm lag gar nichts daran, den wahren Sachverhalt gegen die märchenhaften Züge der Überlieferung auszuspielen. Hebbel nimmt die Decke weg, die von einer verklärenden und heiligenden Nachwelt über das bittere Seelenleid eines Weibes gebreitet worden war, das zu unweiblicher Tat gedrängt wird. Eine Frauenseele — so meint er den Vorgang deuten zu dürfen — hat Ungewöhnliches erlebt und fühlt sich zu unerhörter Tat berufen. Allein im entscheidenden Augenblick fällt der Wahn von ihr, und sie hat nur noch persönliche Rache zu üben. Mit grauenerregender Deutlichkeit enthüllt Hebbel, was an seelischem Widerstreit, an dumpfer Verzweiflung hinter geschichtlichem Heldentum sich bergen kann. Schon hier erscheint ein Mensch, der bloß seinen persönlichen Wünschen zur Verwirklichung verhilft, als Werkzeug der Weltgeschichte. Er ist erledigt, sobald er seine

Leistung vollbracht hat. Judith erkennt zuletzt, daß sie den ersten und letzten Mann der Erde getötet hat, damit ihre Mitbürger in Frieden Schafe weiden, Kohl pflanzen, Handwerk treiben und Kinder zeugen können.

Hebbel versuchte nur dieses eine Mal, einen Übermenschen von dem Ausmaß des Holofernes seelisch auszuschöpfen. Und seelische Zergliederung, wie er sie an Judith oder Golo wendet, kehrt später in gleichem Umfange bei ihm nicht wieder. Meister Anton, Mariamne, Herzog Ernst, Rhodope und die Riesengestalten der Nibelungenwelt bewähren immer noch, daß Hebbel seinen Menschen in die Seele zu leuchten liebt. Allein seelische Zustände von besonderer Färbung werden im Fortschreiten ihm weniger und weniger zur eigentlichen Voraussetzung der Tragik, da die Persönlichkeit ihm hegelisch immer mehr zum Vertreter und Erfüller einer weltgeschichtlichen Aufgabe oder zu dessen Widerspiel sich erhebt. Sein Wunsch, den Menschen darzustellen, der eine neue Zeit heraufführen hilft in persönlicher Auseinandersetzung mit den Schützern einer alten und veralteten, leitete ihn notwendig zu den Augenblicken, in denen das Rad der Weltgeschichte eine neue Umdrehung macht, zu den Zeiten, in denen ein Weltalter mit dem andern zusammentrifft. Schon in „Genoveva" wird von Entsühnung und Erneuerung der Welt gekündet. Genoveva hat durch ihr Leiden die schwere Aufgabe zu lösen. Fühlbarer treffen in „Herodes und Mariamne" die untergehende Welt des Heidentums und die aufsteigende des Christentums aufeinander, in „Gyges" ferner Osten und Griechentum, in den „Nibelungen" germanische Heldenzeit und christliche Selbstverleugnung. Die Träger der gegensätzlichen Weltanschauungen durften füglich etwas von ihrer persönlichen Prägung aufgeben, um desto deutlicher die Züge der geschichtlichen Entwicklungsstufe zu weisen, der sie angehören und die sie im tragischen Zusammenprall vertreten. Judith ist mehr als die jüdische Frau, sie ist eine Persönlichkeit von eigenwilligem Gepräge. Kriemhild, aber auch Hagen sind weit mehr typische Fälle altgermanisch-heidnischen Wesens.

Nicht bloß in geschichtlicher Vergangenheit läßt sich das Zusammentreffen zweier gegensätzlicher Zeitalter und der Kampf des Alten mit dem Neuen beobachten. Hebbel war überzeugt, daß er selbst in einer solchen Übergangszeit lebe. Wäre er es nicht gewesen, er hätte schwerlich sein System entwicklungsgeschichtlicher Tragik ersonnen und Tragödien geschrieben, in denen ein Vorkämpfer der Zukunft gegen das Abgenutzte und Erledigte auftritt. Die ganze Lehre von dem tragischen Widerstreit der Zeitalter ging ihm sogar nicht an einem geschichtlichen Stoff, sondern an seinem Gegenwartsdrama „Maria Magdalene" auf. Ein bürger-

liches Trauerspiel aus seiner eigenen Zeit eröffnet die Reihe von Hebbels Stücken, die mit vollem Bewußtsein entwicklungsgeschichtlich gedachte Tragik anstreben. „Maria Magdalene“ ließ zugleich im Jahre 1844 die bürgerliche Tragik nach langer Unterbrechung wieder dichterisch zu Ehren kommen.

Das bürgerliche Gegenwartsspiel, die Entdeckung des bürgerlichen Englands vom Anfang des 18. Jahrhunderts, war von Lessing nach Deutschland übertragen worden und im Sturm und Drang zu reicher Entfaltung gelangt. Dann freilich gab, während die Tragödie des deutschen Hochklassizismus sich von bürgerlichen Stoffen und von der Gegenwart abwandte, die unmittelbare Nachfolge der Stürmer und Dränger in rührenden Familienstücken tragischen Ernst auf und brachte die ganze Gattung bürgerlicher Dramatik in Verruf. Die Romantik spottete wie Schiller über die Familienstücke Ifflands und Kotzebues. Ludwig Robert, der Bruder Rahel Varnhagens, wagte in spätromantischer Zeit viel, als seine „Macht der Verhältnisse“ 1819 im Bürgertum wieder echte Tragik aufzudecken suchte. Sein Vorstoß blieb ohne Ergebnis. Ebenso erging es dem Stücke von Meyerbeers Bruder Michael Beer „Schwert und Hand“ von 1831. Gutzkow nutzte auch bürgerliche Dramatik wesentlich bloß zu Kampfrufen liberaler Tagesschriftstellerei. Hebbel erkannte, daß der Gegensatz von Adel und Bürgertum am Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu notwendiger Tragik nicht länger verwertet werden könne. Er suchte die Voraussetzung tragischen Widerstreits im Bürgertum selbst auf, soweit dessen Leben einseitig gebunden ist. So gelangte er wieder zu echter und notwendiger Tragik und gab dem bürgerlichen Schauspiel den vollen Ernst, den er in früheren Versuchen gleicher Stoffwahl vermißte.

Meister Antons Leben ist bürgerlich einseitig gebunden. Darum bringt er Unheil über sein Haus. Das Bürgertum selbst erschafft aus sich den verhängnisvollen Zusammenstoß. Allein dieser Vertreter des Bürgertums ist zugleich der Sohn einer Zeit, die dem Untergang verfallen ist. Er entläßt uns mit dem Bekenntnis, daß er die Welt nicht mehr verstehe. Die Welt setzt zu Schritten an, die über Meister Anton und über seine Lebensanschauung hinausführen. Das Opfer, das der kommenden Zeit dargebracht wird, ist Klara. Ihr Untergang erhärtet, wie notwendig dem Bürgertum neue und zeitgerechtere Anschauungen sind. Abermals löst sich eine Entwicklungsschicht von der kommenden ab. „Maria Magdalene“ findet ihre höchste künstlerische Berechtigung für Hebbels Gefühl in der Tatsache, daß die Tragik des Stücks in weltgeschichtlicher Tiefe wurzelt.

Noch verspürt man in den ersten Stücken Hebbels ein dumpfes Grollen gegen den Weltlauf und gegen die Zeit. Sie atmen einen umstürzlerischen Geist. Sie künden den Pessimismus. In den schweren Tagen seiner Jugend traf Hebbel fast nichts an, was ihn mit dieser Welt versöhnte. Erlösung vom Weltleid brachten ihm Wien und die Frau, mit der er 1846 sich verband, die Schauspielerin, die ihm fortan für seine Dichtung die Maße hochgesinnter Weiblichkeit vorzeichnete. Das Jahr 1848 führte ihn vollends zur Anerkennung der Bedeutung bestehender Staatsformen. In „Agnes Bernauer" vertrat er kurz darauf die Pflichten, die der Staat dem einzelnen auferlegt. Nicht wie Heinrich von Kleist im „Prinzen von Homburg" bekannte er sich aus vaterländischer Freude an dem Staat, dem er zuletzt angehörte, zu dem Glaubensbekenntnis des Großen Kurfürsten Kleists. Aber der Wert des Staatsbegriffs war ihm aufgegangen. In der äußeren Form von Goethes „Hermann und Dorothea" und mit manchem inneren Bezug zu diesem Glaubensbekenntnis eines Gegners der Revolution veröffentlichte er 1859 sein episches Gedicht „Mutter und Kind". Es wandte sich gegen den Geist der erwachenden Sozialdemokratie, es steht sogar in vollem Gegensatz zu Reuters fast gleichzeitiger Dichtung „Kein Hüsung", zu dieser Kundgebung eines Mannes, der doch auch mit dem Bestehenden sich ausgesöhnt hatte. Zum Optimisten wurde Hebbel darum noch lange nicht. Allein er fand den Weg zu einer Tragik, die mehr Lichtblicke zuläßt als die Dichtung seiner Jugend. Das wird bezeugt durch „Gyges".

Am trübsten spiegelt sich die Welt in Hebbels Augen unmittelbar vor Wien. Sein äußeres Dasein war auf Tiefpunkten angelangt. In solch verzweifelter Stimmung verriet auch er, wie nahe ihm das Grelle und Überhitzte der französischen Romantik und damit natürlich das Gebrochene des Jungen Deutschlands lag. Selbst Hebbel hatte da etwas Verlockendes in sich zu überwinden. Dramen wie „Ein Trauerspiel in Sizilien" (1851) und „Julia" (1851), vor allem aber seine Erzählungen in ungebundener Rede und viele seiner Gedichte arbeiten mit Mitteln, die an Sue erinnern. Eine Poesie der Verzweiflung scheint sich in ihnen anzubahnen.

Hebbels Lyrik ist seltsam zwiespältig. Er strebte auf der einen Seite erfolgreich nach einem Ideal reiner und echter Lyrik, das ihm vor allem durch Uhland verwirklicht schien. Er blieb anderseits vielfach bei bloßer Gedankenformung stehen. Das dauernde Bedürfnis nach Selbstbesinnung, das ihn früh zu ausführlichen Tagebuchaufzeichnungen drängte und seine Tagebücher dem Erforscher künstlerischen Schaffens zu unerschöpflichen Fundgruben macht, lebte sich in dieser Reihe seiner Gedichte aus. Sie

bestärkten die Mit- und Nachwelt in der Annahme, Hebbel sei nur Gedankendichter. Die menschenschöpferische Kraft seiner Dramen wurde darum vielfach verkannt. Gewiß sah er die Welt seiner Tragik von dem Standpunkt seiner entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung. Allein sicherlich war ihm mehr zu tun um Erfassung reinmenschlicher Erlebnisse als um Versinnlichung von Gedanken, die ihm aus der Philosophie anderer oder auch aus eigenem Denken zuströmten.

Herb und in sich verschlossen sind seine Menschen. Sie wollen zugleich immer stärker menschliche Größe verwirklichen. Wagners Gott Wotan ist eine innerlich gebrochene Gestalt, Hebbels Nibelungen haben innere Größe und Einheit. Dem jungdeutschen Menschenschlag steht Wotan näher. Die Überwindung des Jungdeutschen, die von Wagner erst in den „Meistersingern" erreicht wurde, ist auch in Hebbels „Nibelungen" geleistet. Darum fühlte Hebbel sich auf dem Boden der Nibelungenwelt dem Mitbewerber Wagner überlegen. Er war sich bewußt, Menschen von einem seelischen Maß, das Wagners Gotte Wotan unerreichbar war, aus alten Mären zum Leben aufgerufen zu haben.

Auch Otto Ludwig brachte Hebbel in den Ruf eines bloßen Gedankendichters. Wenn Ludwig die künstlerischen „Forderungen von oben herein" bekämpfte und ihnen vorwarf, sie zerstörten den „unschuldigen produktiven Zustand", dachte er an Schiller, doch auch an Hebbel. Gottfried Keller stellte freilich an Ludwigs epischen Studien gleichfalls ein Grübeln über die Mache, ein aprioristisches Spekulieren fest, das er bestenfalls für das Drama, nicht aber für sein eigenes Gebiet, für die Novelle, zulassen wollte. Ludwig gelangte nur am Ende seiner Laufbahn zu einem künstlerischen Grübeln, das ihm seinen produktiven Zustand tatsächlich zerstörte. Darum fand er vom Roman nicht wieder den Weg zurück zu abgeschlossenen Dramen, nur zu Plänen und zu Entwürfen, an denen er rastlos unbefriedigt änderte, um sie auf die Höhe seines Abgotts Shakespeare hinaufzutragen, dann aber zu unschätzbaren Zeugnissen dichterischer Selbstbesinnung, die sich in Shakespeares Kunst versenkt, doch auch in deren Namen Schiller befehdet. Schroff einseitig verwarf Ludwig alle analytische Tragik und meinte das Heil in seelischer Synthese zu entdecken. Er vertrug den festen Rahmen nicht, in den nach dem Vorgang der Antike und in naher Verwandtschaft mit dem französischen Klassizismus Schiller den tragischen Vorgang spannte. Auch Hebbel versetzte seine tragischen Persönlichkeiten von Anfang an in eine (entwicklungsgeschichtlich gedachte) Zwangslage. Auch ihnen waren die Hände gebunden. Und wenn der Persönlichkeit bei Hebbel immer noch mehr Spielraum übrig blieb als bei dem reifen Schiller, so ergab sich doch für Hebbels Helden

zunächst gleichfalls ein Kampf mit bestehenden Umständen, während Ludwig aus der seelischen Anlage allein die Tragik ableiten wollte. An Sicherheit des Ablaufs, an Notwendigkeit des tragischen Untergangs büßen Ludwigs Dramen daher manches ein. Ja, im „Erbförster“ (1853) bedarf es zuletzt, um das vernichtende Ende wirklich zu erreichen, aller möglichen Kunstgriffe. Sie gemahnen obendrein an die Mittel der Schicksalstragödie Zacharias Werners oder Müllners. In den „Makkabäern“ (1854) gewinnt vollends keine einzelne Persönlichkeit uneingeschränkte Stellung im Mittelpunkt des Stücks. Der Held des Stücks ist der religiös-heldenhafte Geist des alten Palästinas; sein tragisches Irren und seine Selbstüberwindung bilden den Kern. Um so besser bewähren den Meister seelischer Erfassung die Gestalt des Kämpfers um sein Recht in der Waldtragödie und die Mutter der Makkabäer wie deren gegensätzliche Söhne Judah und Eleazar. Da wie dort baut sich das Seelische auf einem Zwiespalt auf, der früh dem Dichter zu einem starken Erlebnis geworden war. Schein kehrt sich gegen Sein, das Blendende sucht dem Echten den Rang abzulaufen. Noch in der „Heiteretei“ und in den grundverschiedenen beiden Brüdern des Romans „Zwischen Himmel und Erde“ kehrt der gleiche Gegensatz wieder. Ludwig legt seine Erfindungen nicht schlechtweg auf den Sieg des Echten, auf die Überwindung des falschen Scheins durch das wahre Sein an. Aber innerlich behält das Echte recht. Ludwigs starkes Gefühl für das Echte stempelte ihn zum berufenen Pfadfinder des Realismus. Es ersparte ihm die „Flucht vor dem Trivialen“. Er verdachte aus gleichem Grund Hebbel das Bedürfnis zu „frappieren“. Ihn selbst lockte das Einfache und Schlichte. Was war aber diese Lust am Frappieren anderes als der alte jungdeutsche Hang zum Ungewöhnlichen und Auffallenden? Die Überwindung dieses Hangs, dem noch weit mehr als Hebbel die Kunst Wagners unterliegt, war der sicherste Weg zu dem Realismus Kellers; sie lieh Ludwig das wahre Anrecht, seiner Zeit den Weg in die Zukunft zu weisen.

Allein auch Ludwig hatte zu überwinden, ehe er zu der Reife seines Standpunkts gelangte. Wie seine Altersgenossen Hebbel und Wagner huldigte er in seinen Anfängen dem Grellen und Verstiegenen der französischen Romantik. „Die Pfarrose“ (1850) und „Das Fräulein von Scuderi“ (1848) fügten Stoffen, die er von G. A. Bürger und E. T. A. Hoffmann übernahm, die Züge zerrissenen Menschentums und seelischer Überspannung ein. Der Goldschmied Cardillac des „Fräulein von Scuderi“ geriet ihm trotzdem zu einer lebensvollen Seelenstudie, auch er ein Vertreter des falschen Scheins.

Ludwigs Dramen bewähren durchaus einen ausgezeichnet scharfen Blick für das Bedürfnis der Bühne. Eduard Devrient hatte ihm rechtzeitig dargetan, welche Wünsche ein Drama erfüllen muß, wenn es von den Brettern herab zielgewiß seinen seelischen Gehalt künden will. Hebbel stand solchen Wünschen zu seinem eigenen Nachteil fast gleichgültig gegenüber. Der „Erbförster" und selbst die „Makkabäer" mit ihrem Überreichtum an Gestalten kommen dem Bühnenspiel weiter entgegen als Hebbels Dramen. Ludwigs Menschen bewegen sich bühnengemäßer als Hebbels ungelenkere Geschöpfe, denen der Schauspieler aus Eigenem die wechselnde Gebärde leihen muß, sollen sie nicht zu bloßen Sprechern erstarren. Gleichwohl erscheinen heute Hebbels Stücke häufiger auf der Bühne, während Ludwig früher und besonders im Zeitalter des Naturalismus stärker berücksichtigt wurde. Hebbel selbst erblickte in Ludwigs Dramen nur einen Abklatsch seiner eigenen Leistungen. Wirklich kam ja der „Erbförster" nach „Maria Magdalene", und die „Makkabäer" ließen „Judith" wie „Herodes und Mariamne" den Vortritt. Die Beengtheit des Bürgertums wurde von Ludwig später als von Hebbel zur Voraussetzung eines bürgerlichen Trauerspiels, die geistige Haltung des biblischen Judentums nur nach Hebbels Erstling von ihm zum Hintergrund einer geschichtlichen Tragödie gewonnen. Für die eigentümlichen Werte der Schöpfungen Ludwigs hatte Hebbel noch weniger Gefühl als für die Kunst Wagners.

Nur wer von den Seelenstimmungen eines Künstlers nichts ahnt und die Notwendigkeit eines wenn auch einseitigen künstlerischen Beharrens verkennt, mag über die Tatsache klagen, daß die drei Söhne des großen Jahres 1813, Hebbel, Ludwig und Wagner, einander nicht begriffen haben, mag gar die Urteile, die sie über einander fällten, zum Maßstab ihres wahren Wertes machen. Das Beste der drei Meister erkannte nur die Nachwelt. In einem Zeitalter, das in erster Reihe den Roman und die Novelle weiterentwickelte und auf dramatischem Gebiete zwar vielerlei, aber unsäglich wenig Dauerndes schuf, stellten die drei der Tragödie neue Aufgaben, an deren Lösung noch unsere Zeit tätig ist. Ludwig bahnte überdies den Weg zu einer neuen Gestalt des Romans. Diesen Weg ging am Ende des Jahrhunderts der Deutsche weiter. Die Steigerung des Realismus, die sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vollzog, war Ludwig zu Dank verpflichtet. Hebbel trat in den Vordergrund, seitdem der Realismus seine volle Kraft aufgegeben hatte. Wagners Siegeslauf scheint nur in allerjüngster Zeit sich zu verlangsamen. Das Musikdrama indes hat nach Wagner nur sehr wenig gezeitigt, was unzweifelhaft einen Schritt über ihn hinaus tut.

Drittes Kapitel

In der Frühzeit des neuen Reichs

Österreicher

Am 5. November 1870 errang auf dem Theater an der Wien Ludwig Anzengruber, bis dahin ein völlig Unbekannter, mit seinem kirchenfeindlichen Kampfstück „Der Pfarrer von Kirchfeld" einen durchschlagenden Erfolg. Die Zuhörer, die sonst an gleicher Stelle mit Behagen die Anzüglichkeiten von Offenbachs Operetten genossen, beugten sich willig dem tragischen Ernst des grobgezimmerten, auf kräftige Gegensätze angelegten Stückes aus der Umwelt eines Dorfgeistlichen, das neben schablonenhaften Gestalten ein paar echtmenschliche brachte.

Das zweite Kaiserreich, dessen Lebensgefühl in Offenbach vielleicht seinen treffendsten Ausdruck gefunden hatte, war kurz vorher dem Ansturm deutscher Helden erlegen. Das Paris Napoleons III. und seine Wirkung auf deutsche Gesinnung waren für Deutsche auch durch den Frieden von Frankfurt noch lange nicht überwunden. Der materialistischen Zeit entsprach die leichtherzige Genußfreude, die rings um Kaiserin Eugenie herrschte, viel zu gut, als daß durch den überwältigend raschen Erfolg der deutschen Waffen und durch die Errichtung des neuen Deutschen Reichs sofort eine neue, strengere Gesinnung und Lebensführung gezeitigt worden wäre. Deutsches Leben und vor allem deutsches Dichten stand damals nicht auf der Höhe deutscher kriegerischer und politischer Tat. Schon die Kriegsdichtung der Siegesmonate von 1870 und 1871 versagte mit wenigen Ausnahmen. Die Dichtung, die unmittelbar nach dem Kriege erstand, bedeutet keinen Fortschritt, am wenigsten, wo sie dem Gefühl des neuen politischen Lebens nachzukommen suchte. Es war überhaupt, als sollte der heroische Aufstieg der Deutschen nur ein kitschiges künstlerisches Abbild gewinnen. Fast zwei Jahrzehnte mußten vergehen, ehe die Kunst, ehe vor allem die Dichtung zu ernsterer Auffassung des Daseins und ihrer Aufgaben gelangte. Von den Stimmungen der Siegesjahre war dann nur noch wenig übrig. Vielmehr stand die neue Kunst des Naturalismus sogar recht gegensätzlich den Mächten gegenüber, die sich aus der großen Umwälzung von 1870 und 71 auf deutschem Boden entwickelt hatten. Der junge Naturalismus Deutschlands war sozialdemokratisch gesinnt nach der Lehre von Marx. Er befehdete den Kapitalismus des reichen

Bürgertums, er versuchte endlich durchzuführen, was sich bisher nur da und dort leise angekündigt hatte: die Überwindung der bürgerlichen Kunst durch eine Kunst des vierten Standes.

Die Jahre nach 1870 und 71 erstreben den inneren wie den äußeren Ausbau des neuen Reichs. Nach außen gewinnt der Bau Bismarcks immer größere Festigkeit, nimmt Deutschland die Zügel der Weltpolitik fest in die Hand. Der Berliner Kongreß von 1878, der auf den russisch-türkischen Krieg folgte, bezeugt, daß die Völker Europas sich gewöhnt hatten, dem Deutschen Reich in Fragen der Weltpolitik eine entscheidende Stimme zuzugestehen. Er war der größte äußere weltpolitische Erfolg Bismarcks. Allein die inneren Vorgänge nach 1870 und 71 schienen der neuen Machtstellung nicht zu entsprechen. Das neue Reich wurde zu einem Schauplatz religiöser und gesellschaftlicher Kämpfe.

Der Vorwurf trifft die überwiegende Mehrheit deutscher Dichtung nach 1870 und vor dem Naturalismus, daß sie den tiefeingreifenden innern Vorgängen scheu auswich, dafür aber sich in der Ausmalung einer Scheinwelt gefiel, die dem Lebensgefühl des wiedererwachten Deutschen Reichs entsprechen sollte. Der Historismus war auf allen Gebieten der Kunst schon so übermächtig geworden, daß man mühelos und sicher alte Lebens- und Gestaltungsformen aus der Zeit des Deutschen Reichs von einst übernehmen zu können meinte. Die Deutschen gefielen sich in einer künstlich erneuerten altdeutschen Luft. So ganz äußerlich hatte die echte deutsche Romantik der Zeit um 1800 sich das Wiederanknüpfen an altheimisches Wesen nicht vorgestellt. War inzwischen gelegentlich die Freude an mittelalterlicher Gewandung zu einem Spiel der Mode geworden, hatte sie in spätromantischer Zeit und besonders im Umkreis des Hohenzollers Friedrich Wilhelm IV. sich beobachten lassen, auch schon den Spott vorwärtsdrängender Schriftsteller wachgerufen, so widersprach gleiches Gebaren jetzt noch viel mehr dem Geist der Zeit, der nicht dem Geiste, sondern dem Stoffe diente. Die überhitzte Geldwirtschaft der Gründerzeit führte nach 1870 obendrein bald böse Rückschläge herbei. Der Milliardensegen war nicht imstande, die Verarmung zu hemmen, die dem Börsenkrach von 1873 folgte. Nicht bloß die Industrie, vor allem das Kunsthandwerk, aber auch Kunst und Dichtung mußten billige Ware liefern, wenn sie Abnehmer finden wollten. Die äußere Gestalt der Literatur, das Buch, auf schlechtes Holzpapier gedruckt und liederlich gebunden, verrät für alle Zeiten den Tiefstand der Ansprüche von damals.

Die Großen vom Maßstab Hebbels oder Ludwigs waren dahingegangen, sie waren auch vergessen. Wagner verfolgte seine persönlichen Kunstabsichten und fand im zähen Kampfe gegen eine widerstrebende

Umwelt keinen Anlaß, sich künstlerisch mit den Fragen der Zeit auseinanderzusetzen. Epigonentum und Konvention genügten dem Leser und dem Theaterbesucher.

In solcher Umgebung enthüllt sich Anzengruber als der berufene Fortsetzer Hebbels und Ludwigs. Er bezeugt, daß nach 1870 Österreich bereiter war als das neue Reich, Dichtung mit dem Gehalt des Tages zu erfüllen. Sein Erstling nahm Stellung zu der geschichtlichen Tatsache, die von Gutzkows „Zauberer von Rom" geahnt worden war, zu dem Wiedererstarken katholischer Ansprüche. Auf österreichischem Boden war diese Tatsache freilich früher zu beobachten. Anzengruber kam nachmals mehrfach auf die religiöspolitischen Dinge zurück, die bald dem jungen Deutschen Reich schwere Sorgen bereiten sollten. Auf dem Wege zu seinem „Vierten Gebot" (1878) gewann er gesellschaftliche Fragen hinzu. Wenn einer aus den siebziger Jahren den Weg von Hebbel, von Ludwig, von Keller zum Naturalismus bahnte, so war es Anzengruber.

Der „Pfarrer von Kirchfeld" spielt auf dem Dorfe, das „Vierte Gebot" ist ein Wiener Volksstück. Die beiden Gebiete, auf denen sich, mehr oder minder von Humor durchleuchtet, die Dramen Anzengrubers bewegen, werden durch die beiden Werke gekennzeichnet. Im Wiener Volks- und Kleinbürgerleben war er, trotzdem er väterlicherseits von Bauern stammte, besser zu Hause als auf dem Lande. Nicht nur gegen die Echtheit der Sprache seiner Bauern lassen sich Einwände erheben. Er fand Dorfgeschichten und auch Dorfstücke aus der Alpenwelt, zunächst aus der oberbayrischen, vor und lieh dem Übernommenen künstlerische Steigerung. Er schenkte dem Älplerstück echtes Bühnenleben ebenso durch seinen scharfen epigrammatischen Witz wie durch seine Fähigkeit der Gestaltung einer Menschenseele. Wie ernst er die Aufgabe nahm, das seelische Werden Ungewöhnlicher zu zeichnen, bewährt noch mehr als seine Bauerndramen der Roman „Der Sternsteinhof" (1885). Ein schlimmveranlagtes hübsches Bauernmädel wird in folgerichtiger Entwicklung zu strenger Lebensführung erzogen. Langsam, aber unentwegt setzt sich das Gute in ihr durch. So leuchtet Keller seinen Menschen in die gefährlichen Tiefen ihrer Seele und holt das Bejahende heraus, das sich hier verbirgt. Stärker betont Anzengruber sonst das Komische im Gebaren der Menschen. Trotz dem unbestrittenen Erfolg seines Erstlings hatte Anzengruber im Wettkampf mit der Wiener Operette keinen leichten Stand. Offenbachs Wiener Nachfolger, Komponisten wie Johann Strauß, Franz von Suppé und Karl Millöcker, Textdichter wie F. Zell trugen damals die Operette auf eine Höhe empor, die seitdem längst wieder aufgegeben wurde. Anzengruber erfocht gegen solche leicht-

beschwingte, witzige, bühnenvertraute Kunst durchaus nicht immer rasche Siege. Auch die Rücksicht auf die Darsteller der Wiener Vorstadttheater, die seine Stücke zu spielen hatten, während sie doch ganz auf die Operette eingestellt waren, veranlaßte ihn, Züge des Singspiels beizubehalten und für lachenerregende Wirkung zu sorgen. Die Wiener und die Wienerinnen seiner Volksstücke erfaßt er von ihren guten und von ihren schwachen Seiten, aber meist zeigt er ihnen kein böses Gesicht; wenn er gelegentlich eine strengere Miene aufsetzt, bleibt immer noch ein versöhnlicher Ausweg offen. Er wahrt die Haltung der Wiener Witzblätter seiner Zeit. Er selbst war lange Mitarbeiter eines der bekanntesten und meistgelesenen.

Doch im „Vierten Gebot“ gab er die Schonung auf, mit der er sonst die Gefahren der Wiener Lebensführung mehr andeutete als ausschöpfte. In diesem Thesenstück rückt das deutsche bürgerliche Drama um einen Schritt hinaus über „Maria Magdalene“ und über den „Erbförster“. Nicht bloß Engherzigkeit des Bürgertums wird aufgedeckt, vielmehr schonungslos das Verderben enthüllt, das eine bürgerliche Schicht der anderen, aber auch dem vierten Stande bringen kann. Nestroy hatte das Zusammenwohnen gegensätzlicher Gesellschaftsstufen in einem Hause nur von der komischen Seite gefaßt. Anzengruber nahm schon alles Wesentliche vorweg, das in der Frühzeit des deutschen Naturalismus von Sudermann dem Gegensatz des Berliner Vorder- und Hinterhauses, und zwar zu ungunsten des Kapitalismus, abgesehen werden sollte. An Ibsen aber gemahnt der kühne Griff, mit dem hier von Anzengruber dem Vierten Gebot die Frage entgegengehalten wird, ob Eltern auch immer der kindlichen Ehrung wert sind, die der Katechismus ihnen zubilligt. Nur eine sittliche Persönlichkeit von Anzengrubers Wucht konnte das Unheil, das Eltern ihren Kindern zu stiften vermögen, gleich eindringlich und ernst versinnlichen. Die unmittelbaren Zeitgenossen waren der sittlichen Strenge des Stücks nicht gewachsen. Der Aufschwung der Bühne, der sich in den ersten Jahren des Naturalismus vollzog, brachte es zu Ehren und ließ erkennen, wieviel von den Wünschen dieser späteren Zeit durch Anzengruber schon erfüllt worden war.

Peter Rosegger wird häufig mit Anzengruber zusammengestellt. Beide traten fast gleichzeitig auf, beide schildern das Leben und das Gebaren des Älplers, beide wirken gern belehrend und sittigend. Doch Rosegger kam als obersteirer Bauernkind zur Welt und stand daher von vornherein mit den Bauern in engerer Fühlung als der Wiener Anzengruber, ja als die große Mehrzahl deutscher Dorfgeschichtendichter. Roseggers erziehliche Neigungen lebten sich im Roman erfolgreicher aus als im Drama, während Anzengruber ein geborener Bühnenbeherrscher

war und wie Ludwig nur aus äußeren Gründen auch Erzählungen schrieb, ohne gleich Ludwig in ihnen sein Höchstes zu leisten. Rosegger ist Meister des kurzen anekdotischen Berichts. Aber er wagte sich in Romanen aus Gegenwart und Vergangenheit an die Lebenserscheinungen heran, die ihm gedeihliche Entwicklung seiner Umwelt zu hindern schienen: äußerliche Kirchlichkeit, aber auch unzureichende Religiosität, Zerstörung bäuerlichen Wohlstands durch die vordringende Industrie, Verdrängung des Kleinbauern durch den Großgrundbesitz und durch dessen Neigung, Ackerland in Jagdwaldung zu verwandeln. Die Last der gesellschaftlichen, volkswirtschaftlichen und religiösen Fragen, die er zu lösen sucht, hemmt zuweilen den leichten Schwung seiner Erzählerbegabung, die sich am besten bewährt, wenn sie Erlebtes berichtet.

Waren es wirklich nur ungünstige Zufälle, daß die österreichische Dichterin, die ähnlich wie Anzengruber die Wege Ludwigs und Kellers weiterging, ihre hohen künstlerischen Ansprüche indes niemals im Dienste des Tages aufgab, nicht auch gleich Anzengruber auf der Bühne deutsche Dichtung förderte? Auf die Bühne wurde Marie von Ebner-Eschenbach als Kind durch das Wiener Burgtheater hingewiesen, dessen Besuch der österreichischen Komtesse etwas Selbstverständliches war. Es blieb bei Anfängerversuchen, deren einer freilich durch Ludwig ausführlich gewürdigt und abgelehnt wurde. Marie von Ebner hatte zu schwer zu kämpfen, um ihren Erzählerberuf gegen ihre nächste Umwelt durchzusetzen, als daß es ihr gegönnt gewesen wäre, zu beweisen, daß auch eine Frau den hohen Aufgaben der Tragödie gewachsen sei. Wirklich glückte ihr, jahrzehntelang den Berufensten für die erste deutsche lebende Dichterin zu gelten.

Ihr war es das Gegebene, die wenig bekannte, vielen ganz unzugängliche, eigenwillige Welt des österreichischen Hochadels, dem sie selbst angehörte, treuen und scharfen Auges zu ergründen. Deutsches Adelsleben war besonders seit Gräfin Hahn-Hahn vielfach von Frauen geschildert worden. Aber noch die Landsmännin der Ebner, die unter dem Decknamen Ossip Schubin zu Beginn der achtziger Jahre aus naher Beobachtung den österreichischen Hochadel abzuzeichnen anfing, übte in ihrer bewegten, an französischen Mustern gebildeten Darstellungsweise nicht die schlichte Entsagung der Ebner und lieh ihren Abbildern eines Standes, der in ihren Augen dem Untergang unaufhaltsam sich näherte, den lockenden Schimmer des Romanhaften und Abenteuerlichen, ja des Wunderbaren. Mit denselben Mitteln zeichnete sie dämonische Künstlernaturen. Die Ebner führt ihre Standesgenossen nicht weit hinaus in die Welt, sondern läßt deren Schicksale aus dem gewohnten Leben erwachsen, das nach

altem, strengfestgehaltenem Brauch bald auf dem Gute, bald in Wien sich abspielt. Seelische Verirrungen leiten bei ihr empor zur Selbstüberwindung und Sühne. Strenger und unnachsichtlicher als Theodor Fontane entwickelt ihr Roman „Unsühnbar“ (1890) das Schicksal der Frau, die zum Ehebruch gedrängt worden war. Wie Anzengruber im „Sternsteinhof“ bekehrt sie ihre Menschen zum Guten. Ihr „Gemeindekind“ (1887) tritt nicht nur wegen seiner sittlichen Haltung unmittelbar neben den Roman Anzengrubers; das Leben des Bauern war ihr aus langjähriger unmittelbarer Beobachtung ebenso gut bekannt wie die hochadlige Welt. Wie Anzengruber blickt sie auch dem Wiener Kleinbürgertum verständnisvoll ins Herz. Gleich ihm hat sie für den wohlhabenden Bürger geringe Vorliebe. Er mißglückt künstlerisch beiden leicht. Die religiösen Zweifel des katholischen Priesters in einer Zeit, die auf lässige Haltung in Fragen des Glaubens zu verzichten begann, waren Ausgangspunkt Anzengrubers gewesen. Rosegger blieb auch da an Anzengrubers Seite. Die Ebner setzte sich, allerdings minder kampflustig und tendenziös als der Dichter des „Pfarrers von Kirchfeld“, auch mit dieser Frage auseinander. Noch ausgiebiger tat gleiches die Wiener Dichterin Emil Marriot, die um 1890 durch ihr starkes Temperament Marie von Ebner in Schatten zu stellen schien. Das Werk der Ebner, das jetzt geschlossen vorliegt, erhärtet den Reichtum ihrer künstlerischen Erzählungsmittel und ihre Fähigkeit, Menschen verschiedenster Prägung zu gestalten. Diesen Menschen eignet gern ein Zug, der uns lächeln macht. Der Humor der Ebner unterstreicht mit Vorliebe kleine Schwächen. Sie kann Kabinettstücke liebenswürdigen Spotts schaffen. Zuweilen verliert sie auch den Humor ganz und verrät, daß sie über eine ihrer Gestalten den Stab bricht. Für solche Verneinung entschädigt die sittliche Unerbittlichkeit, mit der sie sich selbst betrachtet, entschädigt noch mehr ihr starkes Mitgefühl mit den Seelen Unterdrückter und mit der Seele des Tieres.

Die knappere Form der Novelle, die von Marie von Ebner neben größeren Erzählungen mit Vorliebe gepflegt wurde, hatte kurz vor ihren ersten Versuchen in dem Wiener Ferdinand von Saar einen Vertreter von wesentlich verschiedenem Lebensgefühl gefunden. Wohl berührt er sich stofflich mit der Ebner und begegnet ihr auf dem tschechischen Boden österreichischer Provinz. Ihm indes liegt vor allem, Widerstandslose oder mindestens seelisch Überempfindliche zu vergegenwärtigen, die unter dem Druck des Lebens mählich zermürbt werden. Er ist Stimmungsmensch und schafft Stimmungsmenschen. Schon der Rahmen, den er mit Vorliebe um seine Novellen legt, gibt den lyrischen Grundton. Es sind meist die auflösenden und lähmenden Stimmungen Wiens. Einer späteren

Dichtergruppe, die in der Nachzeichnung dieser müden Stimmungen sich nicht genug tun konnte, wurde Saar zum Vorbild und Meister. Die Höhe erstieg solcher Ausdruck des Wiener Lebensgefühls in Saars „Wiener Elegien", in denen die herbe Form des Hexameters sich zu melancholisch gedämpftem Nachfühlen des merklich schwindenden Behagens und des Bewußtseins vergangener Genußfähigkeit des Wienertums erweicht.

Geschichtliche Dichtung und ihre Überwindung

Die Stadt und das Land Grillparzers waren dergestalt nach seinem Hingang tatkräftig auf dichterischer Bahn weitergeschritten. Alte Überlieferung hatte man künstlerisch gefördert. Noch war auch hier der weitere Umkreis des Publikums nicht zu vollem Verständnis für die dichterischen Aufgaben der Zeit emporgestiegen. Aber es mangelte wahrlich nicht an Kräften, die eine Weiterentwicklung tragen oder mindestens vorbereiten konnten. Wenn ihnen etwas im Wege stand, so war es die Lesekost, die vom Deutschen Reiche damals nach Österreich kam. Noch war die Ebner auch in Österreich nur wenigen bekannt. Noch erblickte man auch hier das wahre Heil im geschichtlichen Roman und in Versdichtungen verwandten Gepräges.

Alle dichterische Vergegenwärtigung deutscher Vorzeit war vor 1870 den Deutschen immer werter geworden. Sie mußte nach 1870 um so mehr einen neuen kräftigen Gefühlston finden, da der Deutsche sein neues Reich wie eine Wiedergeburt mittelalterlicher deutscher Größe empfand. Gustav Freytag setzte von 1872 bis 1880 in dichterische Erzählung um, was ihm aus seinen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" aufgegangen war: die kulturgeschichtliche Entwicklung des Deutschtums. Gleichzeitig mit Zola, der in seinen „Rougon-Macquart" das Geschick einer weitverzweigten Familie innerhalb weniger Jahrzehnte an ihren einzelnen Gliedern nach den wissenschaftlichen Vorstellungen von Vererbung und Anpassung aufzuzeigen sich mühte, wagte sich Freytag an die noch gefährlichere Aufgabe, durch Jahrhunderte den Gang eines Geschlechts zu verfolgen und in dessen Gliedern typische Vertreter ihrer Zeit zu erfassen. Seinem bürgerlichen Standpunkt entsprach es, ein Geschlecht, das im 19. Jahrhundert zu schlichter bürgerlicher Arbeit sich bekehrte, von germanischen Fürsten abstammen zu lassen. Es hätte mächtigerer dichterischer Kraft bedurft, als dem alternden Erzähler zu Gebote stand, diesem Entwicklungsgang nicht die Wirkung eines Abstiegs zu leihen. Freytag lieferte gegen seinen Willen den Beweis, daß die Kunst bei überbescheidener Einschränkung auf das Tüchtige, Brave,

Einfache, bewußt Philisterhafte bürgerlich arbeitsamer Haltung zuletzt zu kurz kommt. Von einem schwunghaften Eingang, in dem sich wirkungsvoll die Alemannenschlacht von Straßburg abspiegelt, gleitet die lange Bändereihe der „Ahnen“ allmählich hinab ins Gewöhnliche. Das warb nicht für den Realismus und konnte einer späteren Zeit nur von neuem Flucht vor dem Trivialen empfehlen.

Den Geschichtsforschern wurde es bald zur lieben Gewohnheit, ihr Wissen in Romane hineinzutragen. Felix Dahn würzte seinen Trank kräftiger als Freytag; er holte die Zutaten aus Frankreich. Sein Hauptwerk „Ein Kampf um Rom“ (1876) möchte zwar die beste Kraft aus der Verwandtschaft schöpfen, die dem Verfasser aufgegangen war zwischen den Schicksalen der Goten der Zeit Justinians und dem Kampf der Österreicher seiner eigenen Zeit um Italien. Die Menschen des Buchs, ihre Sprache, ja die ganze Wortgebung ruhen indes auf einer seltsamen Verquickung germanisch gemeinter Heldenhaftigkeit mit den Bräuchen des Pariser Feuilletonromans. Aus der Vorratskammer Sues stammt die erfundene Hauptgestalt, ein dämonischer Verbrecher. Erregen kann das immer noch. Es ist nicht so ermüdend langweilig wie Georg Ebers' Manier, Menschen fernster Vergangenheit, zunächst aus ägyptischer Welt, unbedenklich die Gefühle und Wünsche der Gegenwart unterzuschieben. Zwei Jahre vor Ebers' frühem erstem Versuche hatte Gustav Flauberts Roman „Salammbô“ (1862) künstlerisch den unüberbrückbaren Widerspruch karthagischer Vergangenheit und unseres Lebensgefühls versinnlicht. Das war der Gegenpol von Scotts Kunst, an rechter Stelle den engen Zusammenhang von Einst und Jetzt zu nutzen; es ist eine künstlerische Notwendigkeit, wenn geschichtliche Stoffe aus weitester Ferne dichterisch zu formen sind. Dem geschichtlichen Dichten deutscher Professoren, das um 1880 blühte, wurde im Gegensatz zu Flaubert liebe Gewohnheit, den Lesern vorzutäuschen, die großen Persönlichkeiten ältester Geschichte seien bei Licht besehen nicht wesentlich anders geartet als Nachbar Hinz und Kunz.

Scheffels ironischer Humor hatte sich allerdings auch in verwandten Gleichstellungen gefallen. Es blieb der sangesfrohen Butzenscheibenlyrik von Julius Wolff und Rudolf Baumbach, die sich auf Scheffel berief, vorbehalten, das lässige geistige Gehaben einer materialistisch abgestumpften Zeit den Deutschen der Vergangenheit zuzumuten. Wolff spielte sich in Darstellungen aus der Gegenwart auch gern als lebenskundiger kühler Spötter auf. Kunstvoller beichtete Eduard Grisebach das seelische Ringen des Weltmenschen der Zeit. Er suchte Erlösung von der Pein und von den Freuden sinnlicher Genußsucht, hatte aber auch

genug Kraft, echte Sinnlichkeit in seinen Versen aufglühen zu lassen. Gesinnungstüchtig aber duldsam schrieb in fühlbarem Anschluß an Scheffel und Freytag der Katholik F. W. Weber die langen Strophenreihen seines epischen Gedichts „Dreizehnlinden" (1878).

Friedrich Theodor Vischer nahm das Gebaren der geschichtlichen Dichter schon 1879 in der Pfahldorfgeschichte „Der Besuch", die er seinem Buche „Auch Einer" einfügte, witzig aufs Korn. Der junghegelische kundige Ergründer ästhetischer Fragen bot mehr als treffende Verspottung. Er legte den Finger auf die gefährlichen Stellen, die von jeder Verdeutlichung vergangenen Seelenlebens zu überwinden sind. Er tat zugleich hier wie in einzelnen seiner Gedichte kühn den Schritt ins Groteske. Wiederum hatte es im Zuge einer gewollt bürgerlichschlichten Zeit gelegen, die tollen Sprünge der Groteske zu meiden. So gern man sich von Dickens leiten ließ, seine Groteskkunst fand in Deutschland kaum eine Nachfolge. An ihrer Stelle nahm man willig das absichtlich Läppische höheren Blödsinns hin. Vischers Roman „Auch Einer" bezeugt den Zusammenhang mit Jean Paul auch in dem Verzicht auf alle Angst vor dem Widerlichen und Quälenden grotesker Schilderung. Der Held des Romans führt seinen Kampf gegen die „Tücke des Objekts" (die Wendung wurde rasch zu einem geflügelten Wort) nicht sauberer und zaghafter, als Jean Pauls Doktor Katzenberger den Reiz des Ekelerregenden auskostet und auskosten läßt. Der Roman hat gleichzeitig Spannweite genug, seine aphoristisch lockere Gestalt gewährt überdies die Möglichkeit, von heißer und tiefaufwühlender Leidenschaft zu berichten, wie ein starkes erziehliches und kulturförderndes Bedürfnis zu befriedigen.

Ein Meister der Groteske in Wort und Bild zugleich war seit der Mitte der sechziger Jahre in Wilhelm Busch den Deutschen geschenkt worden. Sie übersahen vorläufig die geheimen Tiefen seiner Kunst und erblickten in ihm bloß einen begabten Fortsetzer von Heinrich Hoffmanns drastischem Kinderbuch „Struwwelpeter", das seit 1845 seine schier unverwüstliche Wirkung betätigte. Busch überholt die Neigung des „Struwwelpeters", grotesk mit Leben und Tod zu spielen, um ein Beträchtliches. Er steigert dessen Kunst der knappen dichterischen und zeichnerischen Gebärde, er erhebt sich in einer Zeit weitschichtiger Wirklichkeitsabzeichnung zu ungewohnter Fähigkeit, mit wenigen Worten und mit noch weniger Linien Züge des Lebens unvergeßlich auszuprägen. Er ist Meister eines sparsamen, auf das Bezeichnendste eingeschränkten Ausdrucks, der durch geringfügige Verschiebung gegensätzlichste Wirkungen erzielt. Seine Verse und seine Zeichnungen wahren dauernd die Haltung des Epigramms. Mit den großen Epigrammatikern der Welt-

literatur wetteifert er in der Schärfe und Herbigkeit der Kritik, die er an seiner Zeit übt. Der übeln Kehrseite des bürgerlichen Wesens hielt er erbarmungslos den Spiegel vor. Die durchgehenden Züge einer äußerlich unanfechtbaren, innerlich unsittlichen Moral holte er mit noch sichererem Griff aus den Menschen seiner Zeit heraus, als es einst den „Xenien" oder der Satire der Romantik im Kampf gegen die Scheinsittlichkeit der Aufklärung des ausgehenden 18. Jahrhunderts geglückt war. Nicht umsonst hatte man inzwischen das Treiben der Menschen genauer beschauen gelernt. Gerade weil er Pessimist war und daher menschliche Schwächen nur feststellen wollte, die Menschen hingegen so wenig wie die ganze Welt für verbesserungsfähig hielt, nahm er seiner Satire vernichtende Schärfe und blieb er innerhalb der Grenzen eines wenn auch schmerzlichen Humors.

Die Kunst der sparsamen Gebärde, die in Buschs Schöpfungen waltete, ging nur einer späteren Zeit auf, die Gleiches nicht wie von Busch lediglich zu Zwecken der Komik verwertet sah. Vorläufig war noch für lange ein Formwille am Werk, der sich an der Fülle der Linien nicht ersättigen konnte. Er sollte im Naturalismus seine höchste Stufe ersteigen. Eine der ersten Ankündigungen einer gegenteiligen Formabsicht erstand kurz vor dem Erwachen des deutschen Naturalismus in den Werken des Schweizers Konrad Ferdinand Meyer. Sie führten zugleich geschichtliche Dichtung wieder aus den Tiefen der Unkunst des Professorenromans empor.

Nicht auf den ersten Schlag traf Meyer die Knappheit des Ausdrucks, der er später besonders in seinen Versdichtungen immer rückhaltloser huldigte. Seine ersten dichterischen Versuche blieben sogar vieltöniges Wort- und Reimgeklingel. Selbst auf seiner Höhe glückte ihm nicht, bei erster Niederschrift auch nur von ferne seinem künstlerischen Ziele nahezukommen. Selten dürfte ein anderer Dichter gleich mühsam und durch gleich unermüdliches Umschreiben und Umformen zur endgültigen Gestalt seiner Schöpfungen gelangt sein. Ja, man mag darüber streiten, ob Meyer in der immer wieder neuansetzenden Umwandlung und Verdichtung seiner Balladen nicht gelegentlich zu weit gegangen ist. Zum erstenmal traf er den Erzklang seiner Verse in der schlagkräftigen Gedichtfolge „Huttens letzte Tage" von 1871. Ein deutscher Schweizer, dessen Jugendbildung fast ausschließlich unter französischem Einflusse gestanden hatte, bekannte sich in dieser Dichtung von dem deutschen Kämpfer Hutten zum Deutschen Reich, das ihn durch sein Neuerstehen aus unsicheren Dichterträumen zum zielgewissen Dichter erweckt hatte. Er besang in Hutten den Deutschen und den Gegner des Katholizismus. Fortan lehrte

er gern wieder zurück zu Vorgängen aus der Geschichte der Reformation und ihrer Gegenbewegungen. Vom Standpunkt des Schweizer Reformierten sah er die Dinge, dem Papsttum und den Jesuiten stellte er sich entgegen. Allein künstlerische Schöpferfreude zwang ihn, auch Persönlichkeiten zu begreifen, denen sein Glaube abhold war. Die italienische Welt der Renaissance, die zum guten Teil eine Welt des Papsttums ist, ging ihm in ihrem schwerfaßlichen, deutsches Gemüt sonst bedrückenden Wesen auf.

Nach den wenigen Ansätzen älterer Deutscher, wie Ludwig Tiecks, suchte 1860 der Basler Jakob Burckhardt in seiner „Kultur der Renaissance" die Seele des Renaissancemenschen bejahend zu deuten. Es war die zweite seiner geschichtlichen Umwertungen. Vorher hatte er in Konstantin dem Großen, der nach landläufiger Auffassung für einen Heiligen galt, einen Menschen von nichts weniger als christlicher Tugend entdeckt. Nach Burckhardts Hingang traten seine Basler Vorlesungen über griechische Kulturgeschichte hervor; sie möchten der Ansicht ein Ende machen, die griechische Antike sei ein besonders begnadetes Zeitalter, in seelischer Ausgeglichenheit zu voller innerer Befriedigung gelangt, der Überzeugung also, auf die sich noch das Weltbild des deutschen Klassizismus stützte. Burckhardts Deutung des Übermenschen der Renaissance klang in seinem Schüler Nietzsche ebenso nach wie sein Nachweis eines romantisch unbefriedigten und unausgeglichenen Griechentums.

Konrad Ferdinand Meyer gilt heute neben Burckhardt und Nietzsche als Vertreter eines „Renaissancismus", der bis vor kurzem nicht bloß im deutschen geistigen Leben den Ton angab. Meyers Dichtung setzte in künstlerische Gebilde um, was von Burckhardt gedanklich erfaßt worden war. Die Renaissance bot dem Schweizer Dichter gleichzeitig die Ausdrucksform, die seinem Formwillen entsprach: strenge Geschlossenheit, Sachlichkeit, Verzicht auf reichen Wortschmuck, ebenmäßige Gliederung, verhaltene Kraft, feierliche Haltung. In solchem Geiste formte Verrocchio sein Denkmal des Feldherrn Colleoni. Das Renaissancegefühl, das in Meyer lebendig geworden war, widersprach seiner Umwelt, auch der Kunst Meister Gottfried Kellers, seines nächsten Nachbars. Für Keller wiederum war Meyers Gestalten zu sehr „Brokat". Meyers Dichtungen sind schon stofflich nicht so enge mit der Schweiz verknüpft wie Kellers Schöpfungen, sie haben, auch wenn sie in der Schweiz spielen, lange nicht so sehr die Klangfarbe des Schweizer Lebensgefühls der Gegenwart: sind sie doch durchaus der Vergangenheit zugewiesen. Er versinnlicht Stufen schweizerischer Geschichte, die ein Schweizer von Kellers Prägung gern als etwas Längstüberwundenes faßt. Auch Meyers „Jürg Jenatsch" (1876), eine der wenigen seiner Erzählungen, die in der politischen Ge-

schichte der Schweiz sich bewegen, schreitet gern hinaus über die Grenzen der Heimat und läßt den Gewaltmenschen Jenatsch im Dienste seines Vaterlands Bünden zu Mitteln greifen, die dem religiösen Gefühl des Schweizers widersprechen. Am liebsten weilt Meyer auf dem italienischen Boden, den auch Jenatsch betritt; oder er sucht die Umwelt Heinrichs II. von England, Gustav Adolfs, Ludwigs XIV. zu neuem Leben aufzurufen. Besonders gern zeichnet er Menschen hoher seelischer Kultur, italienische Gewaltherrscher, einen spanischen Feldherrn wie den Helden der „Versuchung des Pescara" (1887); oder er legt in der „Hochzeit des Mönchs" (1884) den Bericht in den Mund Dantes und läßt, ein Meister der Rahmenerzählung, die Grundsätze seiner eigenen vereinfachenden und auswählenden Erzählungskunst durch Dante vertreten. Immer ist es, als flüchte er aus schlichtschweizerisch bürgerlichen Lebensbräuchen der Gegenwart zu Menschen von durchgeistigterer seelischer Haltung und von veredelter Lebens- und Umgangsform. Das Gefühl, mit dem der spanische Grande und Gatte Vittoria Colonnas, der Sieger von Pavia, Pescara, den Schweizer Reisläufer Bläsi Zgraggen betrachtet, verrät etwas von Meyers Widerstreben gegen urschweizerische Derbheit. Meyers Gegensatz zu seiner Umwelt lieh seinen geschichtlichen Erzählungen und Gedichten wie von selbst die echtkünstlerische Wirkung, die von Flauberts „Salammbô" angestrebt worden war. Meyers geschichtliche Menschen erscheinen — ganz anders als die Gestalten des deutschen geschichtlichen Romans — wie Persönlichkeiten aus einer andern Welt. Der geschichtlichen Dichtung ward auf deutschem Boden durch Meyer eine adlige Größe und Weihe geschenkt, die hier auf Scotts Wegen kaum erreicht worden war.

Nur eine einzige geschichtliche Erzählerin war unmittelbar nach 1870 auf Scotts Wegen zu starken und echten Kunstwerken gelangt: Luise von François. Wieder einmal holte geschichtliche Dichtung ihr Bestes aus dem Zusammenhang mit engumgrenzter heimatlicher Erde. Eine Tochter des einstigen Kursachsens (als sie zur Welt kam, waren zwei Jahre verflossen, seitdem ihre engere Heimat von Sachsen an Preußen übergegangen war) berichtete Schicksale von Menschen ihres Landes aus junger geschichtlicher, besonders aus napoleonischer Zeit. Ihre Erzählung von „Frau Erdmuthens Zwillingssöhnen" (1872) ist schlechtweg der sächsische Roman der Befreiungskriegsjahre. Wie ihre große Vorläuferin Annette von Droste ließ sie diese Schicksale in der Scholle wurzeln, auf der ihre Menschen geboren sind. Wie Meyers Novellen sind viele ihrer Erzählungen einem Rahmen eingefügt. Der eigentliche Bericht wird einer Persönlichkeit überlassen, deren Eigenheiten den Ton, ja die Sprachgebung bestimmen. In vielfacher Abwandlung führen ihre Erzählungen ein

Lieblingsthema durch. Eine lockende, verführerische Mädchengestalt wird umworben von einem Ehrenfesten und von einem Leichtherzigen. Ungewohnt der Sprache zärtlicher Liebe, läßt der Ernste und Schwerfällige sich das liebliche Kind entgleiten, während der Glänzende, der geborene Genußmensch das Spiel mit einem einzigen Schlage gewinnt. Sittlich streng führt die François entweder zu kraftvoller Selbstüberwindung oder läßt den Schwachen, der Gleiches nicht leisten kann, zugrundegehen. In ihrer „Letzten Reckenburgerin“ (1871) schuf sie eine der herbsten Frauengestalten, die jemals aus der Hand einer Dichterin hervorgingen. In dieser verzichtenden Herrschernatur läßt sich so viel von dem eigenen Erleben der François ahnen, daß der Dichterin leicht unweibliche Härte zugemutet werden könnte, wenn nicht hier wie sonst bei ihr volle Freude an leichtbeschwingter, liebreizender, hingebungsvoller Weiblichkeit hell aufleuchtete. Bewundernd blickte zu der älteren Genossin die Ebner empor, ihr verwandt in der seelischen Haltung, gedämpfter sowohl in der Zeichnung des einen wie des andern Poles frauenhaften Gebarens, noch zurückhaltender in der Kundgabe ihres seelischen Anteils an ihren Gestalten und an deren Schicksalen.

Luise von François hätte von den geschichtlichen Vorgängen Sachsens im Zeitalter Napoleons schwerlich so unbefangen erzählt, wenn das Königreich Sachsen nicht in den Kämpfen der Jahre 1870 und 71 zu ungebrochenem deutschem Reichsgefühl gelangt wäre. Doch noch fehlte nach dem Schweizer Meyer und der Kursächsin François der Dichter, der nicht wie Freytag oder die Erzähler der geschichtlichen Professorenromane das neue deutsche Lebensgefühl in ferner mittelalterlicher oder noch fernerer Spiegelung dargeboten hätte, sondern dem neuerwachten und neugestärkten Bewußtsein des preußischen Staates und vor allem des märkischen Junkertums im Bilde der Geschichte gerecht geworden wäre. Preußen hatte ja das neue Deutsche Reich geschaffen; es war das Symbol und der Wegweiser des neuen Reichsgefühls; aus dem märkischen Junkertum war Bismarck hervorgegangen. Der erste Träger des neupreußischen Bewußtseins in deutscher Dichtung erstand endlich in Ernst von Wildenbruch.

Als kurz nach 1848 Christian Friedrich Scherenberg seine epischen Sänge von preußischen Siegen begann, stand die Stimmung der Zeit ihm hemmend im Wege. Von „Hohenfriedberg“ konnte er nach 1866 noch aus neubelebtem Stolz auf preußische Waffentaten berichten. Wildenbruch aber sprach erlösende Worte im rechten Augenblick, als 1874 und 1875 sein kraftvolles Temperament und seine prächtig tönende Wortkunst sich in den Heldenliedern „Vionville“ und „Sedan“ zum erstenmal vernehmlich machten. 1882 begann er mit den „Karolingern“ gleiche Mittel

an die Eroberung der Bühne zu wenden. Voreilige erblickten in ihm einen wiedergeborenen Schiller, ja Heinrich von Kleist. Gewiß teilte er mit Schiller die Fähigkeit, durch machtvolle Worte an entscheidender Stelle der Bühnenwirkung zu Hilfe zu kommen, mit Kleist das starke und echte völkische Pathos. Doch nur eine Zeit bitterster Armut an echter Tragik, eine Zeit, die bestenfalls ein wohldurchdachtes Gedankendrama wie Adolf Wilbrandts „Meister von Palmyra" (1889) hervorbringen konnte, eine Zeit vollends, die von Hebbel nichts mehr wußte, mochte die äußerliche Zusammenheftung kräftiger Augenblickswirkungen übersehen, die durchweg die Dramatik Wildenbruchs bezeichnet. Von den Kotzebue, Raupach, Laube unterschied dieser Schöpfer dankbarer Sprech- und Spielrollen, der im Widerspruch zu seiner jüngeren Umwelt es gar nicht auf Seelenergründung und folgerichtige seelische Entwicklung anlegte, sich nur durch die Wucht seines persönlichen Anteils. Er wirkte am unwiderstehlichsten, wenn märkisches Junkertum im Dienst seines Fürstenhauses oder im Widerstreit zu ihm zu vergegenwärtigen war. Stücke wie Wildenbruchs „Quitzows" (1888) waren einer Welt, der die Persönlichkeit Bismarcks zum starken Erlebnis geworden war, unentbehrlich. Sie entsprachen dem Lebensgefühl eines guten Teils der Deutschen, vor allem der Preußen ihrer Zeit und wirkten wie erlösende Worte. Wildenbruch wagte sich auf geschichtlichem Gebiet noch weiter zurück in vorhohenstaufische Zeit und entnahm in dem umfangreichen Werk „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896) dem Investiturkampf, ähnlich wie einst Raupach dem Streit der Hohenstaufen mit den Päpsten, was der Gegenwart wie ihr eigenes Abbild erscheinen mochte. All das war bewegter, glänzender, blendender, bestechender als die herbe und keusche Kunst des Frühnaturalismus, mochte es auch nicht immer prunkvoller Jamben sich bedienen, auch mitten zwischen Jamben den Dialekt ertönen lassen. Der Naturalismus kargte nicht mit scharfen Worten der Abwehr. Wildenbruch blieb die Antwort nicht schuldig, konnte sich indes seinerseits einzelner Zugeständnisse an die neue Richtung nicht enthalten. Die „Haubenlerche" (1891) und „Meister Balzer" (1893) wandten sich realistisch den gesellschaftlichen Fragen der Gegenwart zu. Doch die anklagende Armeleutpoesie des Naturalismus widersprach seiner politischen Gesinnung zu sehr, als daß eine Versöhnung zustande gekommen wäre. Seine Gegner übersahen nicht ohne Ungerechtigkeit Vorzüge des Erzählers Wildenbruch, der weniger geräuschvoll und mit wesentlich besserer Folgerichtigkeit als in seinen Bühnenwerken Seelenvorgänge Jugendlicher versinnlichte. Sein preußisch soldatisches Staatsgefühl stand ihm auch hier bestens bei. Im Roman kam seine leidenschaftliche Bewegtheit am wenigsten zu echten Erfolgen.

Als einer der ersten wies Theodor Fontane auf Wildenbruchs künstlerische Schwächen hin. Der Abkömmling französischer Auswanderer stand an treuer Liebe zu Preußen hinter Wildenbruch nicht zurück. Seine frühgeübte Kunst balladenhaften Sangs bewährte sich mit ungebrochener Kraft, als von den Helden der Jahre 1870 und 71 zu berichten war. Würdiger Nachfolger von Willibald Alexis, erzählte er in Romanform von den Jahren 1812 und 1813. Noch besser bezeugten seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“, wie gut nach langem Aufenthalt in England er Land und Leute seiner Heimat in ihrer Sonderart zu erfassen verstand. Dem märkischen Junkertum sah er, ruhiger und gelassener als Wildenbruch, seine heimlichsten Züge ab. Ihm war überdies die Poesie Berlins lebendig geworden, weil im besten Sinn des Wortes ihm Flucht vor dem Trivialen fernlag. Zum rechten dichterischen Ausdruck gelangte all das erst in Fontanes Alter. Auch Konrad Ferdinand Meyer ließ nur spät seine Stimme ertönen, selbst Keller formte Frühentworfenes erst am Ende seines Lebens, Marie von Ebner brauchte Jahrzehnte, ehe sie die Hemmnisse überwand, die ihr durch Geschlecht und Geburt in den Weg gelegt wurden. Allein selbst in solcher Nachbarschaft bleibt es wunderbar, daß Fontane den Siebzig nahe war, als er den entscheidenden Schritt zu einer neuen Kunst tat. Und zwar in einer Zeit, da die Jugend nach verwandten Zielen zu streben begann. In allmählichem Vorwärtsschreiten war er seit der Erzählung „L'Adultera“ (1882), die eine vielbesprochene Eheirrung aus dem Umkreis des Berliner reichen Bürgertums auffällig treu wiedergibt, zu einer Form des Romans gelangt, die den Wünschen des Naturalismus entsprach; nicht in eifrigem Anschluß an die ausländischen Muster, nach denen sich die Jüngsten damals bilden wollten, sondern in folgerichtiger Ausgestaltung der Erzählungskunst, die er sich Schritt für Schritt erobert hatte, vor allem in immer reinerer Entfaltung des Persönlichen, das in ihm bestand, und in neuartiger Erfassung seiner nächsten Umwelt und ihrer bezeichnenden Züge. Während andere in Berlin nach den Erscheinungen pürschten, die es mit Paris oder London teilt, entdeckte er die Merkmale, die dem Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts seinen Eigenton schenkten. Die Jugend legte die bange Scheu vor dem scheinbar Unästhetischen ab, sie wagte sich an gesellschaftliche Erscheinungen, die bisher ängstlich verschleiert worden waren. Fontane hatte sich gleicher Scheu aus eigener Kraft entschlagen und berichtete von Dingen, deren Nennung in guter Gesellschaft verboten war, weil (wie er es der Hauptgestalt seines letzten Romans zubilligt) er sich selbst als Mensch empfand und seiner eigenen Schwäche stets bewußt war.

Die Erzählungen „Irrungen, Wirrungen“ von 1888 und „Stine“

von 1890 schöpften das Menschlichschöne aus, das in dem ungesetzlichen, rasch vorübergehenden Bund des jungen Berliner Lebemenschen mit einem Mädchen niederen Standes sich bergen kann. Sie adelten das „Verhältnis“, nicht in eifervoller Abwehr ungerechter Scheinsittlichkeit, aber mit fühlbarer Betonung des Gegensatzes eines freien Herzenbundes und der üblichen konventionellen Ehe. Sie eröffneten die Bahn für ungezählte Abstufungen in der Vergegenwärtigung „süßer Mädel“. „Effi Briest“ (1895), einer der feinfühligsten Ehebruchsromane der Weltliteratur, verteidigt nicht ein unsühnbares Vergehen, aber er gräbt die Wurzel von Vorgängen auf, die dem eiligen selbstgerechten Betrachter unverzeihlich, in Fontanes Beleuchtung fast notwendig, mindestens kaum vermeidbar erscheinen. Fontane teilt mit Keller die Fähigkeit, Menschliches zu verstehen, das den meisten unverständlich und verwerflich vorkommt. Er verspottet, minder herb als Keller und mit behaglichem Lächeln, die Gerechten, die sich gern mit wohltönenden Worten über ihre eigenen Schwächen wegtäuschen. „Frau Jenny Treibel“ (1892) ist das Meisterstück seiner humoristischen Ironie. Die gefühlsselige Berliner Kapitalistin verkündet in tönenden Worten ihre idealistische Weltanschauung und wird ihr sofort untreu, wenn sie den Geldbeutel bedroht sieht. Mit der Liebe eines echten Künstlers malt Fontane den Wechsel der Stimmungen Frau Jenny Treibels. Er sitzt nicht zu Gericht über sie. Vor allem behält sie im Leben recht, nur nicht gegen die wenigen, die sich klug bescheiden und auf Wohlleben zugunsten freier Geistigkeit verzichten.

Dem Zuge der kommenden Zeit entsprach Fontanes Fähigkeit, die Dinge sich selbst aussprechen zu lassen. Fontane ist Meister reichabgetönten Gesprächs. Wohl reden seine Menschen immer fontanisch, aber vom urwüchsigen Worttausch des Berliner Volks bis zum geistreichen Geplauder des Weltmanns und besonders der Frau von Welt geht es bei ihm in wohlabgestufter Steigerung empor. Das reine Erzählen weicht dabei zurück hinter fast dramatischer Bewegtheit der Wechselrede. Das entsprach den Wünschen Spielhagens, die dem jüngeren Geschlecht um so mehr zum Gesetz wurden, weil ja der Verzicht auf die Vorrechte des deutenden und ergänzenden Erzählers der mehr und mehr obsiegenden Absicht entgegenkam, künstlerisch nur durch eine Folge von Eindrücken zu wirken. Das fühlbare Gestalten des Erzählers wurde aufgegeben zugunsten scheinbar absichtsloser Abspiegelung des Augenblicks. Solcher Impressionismus lag Fontane im Blute. Er entsprach auch seiner Neigung zu lockerem Aufbau. Sie machte sich am stärksten fühlbar in der Familiengeschichte „Die Poggenpuhls“ (1896).

Theodor Fontanes Romane gingen immer zielgewisser entscheidende

Schritte hinaus über den Gesellschafts- und Zeitroman Spielhagens und von dessen Nachfolge. Sie traten zu einer Zeit hervor, da Spielhagen und Heyse ihre Spätwerke auf dem Feld des Romans veröffentlichten. Ja, eine Reihe deutscher Erzähler begann noch nach der Veröffentlichung von Fontanes „Irrungen, Wirrungen" mit Romanen, die im Gleise Spielhagens und Heyses blieben. Adolf Wilbrandt hatte durch Dramen von kräftiger Bühnenwirkung sich längst einen Namen gemacht, als er 1890 mit dem Roman „Adams Söhne" eine längere Reihe von Erzählungen eröffnete, die zunächst sogar noch an den Vorläufer Spielhagens und Heyses, an Gutzkow gemahnten. Um sich von den jungdeutschen Zerrissenen endgültig loszulösen, hielt Wilbrandt sich in spätern Versuchen, besonders in „Hermann Ifinger" (1892) und in den „Rothenburgern" (1895) an Persönlichkeiten, die nicht nur er, die auch die gleichzeitige Welt gut kannte. Aber war das nicht wieder ein Mittel, mit dem schon Gutzkow gern gearbeitet hatte? Etwas vom Schlüsselroman und von seiner unerfreulichen Neigung, das häusliche Leben Vielgenannter an die Öffentlichkeit zu bringen, haftet auch Wilbrandts Erzählungen an.

Auch Richard Voß, fast ein halbes Menschenalter jünger als Wilbrandt, bot der Bühne Stücke von aufregender Kraft. Schauspielerinnen von Ruf gefielen sich in seinen Frauenrollen, die zur Entfaltung eines wortreichen Pathos Anlaß gaben und anfangs von Kurzsichtigen neben Ibsens Frauen gestellt wurden. Der Erzähler Voß war mit Heyse stofflich noch näher verwandt als Wilbrandt; liebte er doch ganz besonders italienisches Leben und italienische Landschaft abzuzeichnen. Doch im Gegensatz zu Heyses goethisierender Ruhe fühlte Voß sich am wohlsten, wenn er Abenteuerliches phantastisch in Bewegung setzen konnte; es geschah auf Kosten der seelischen Folgerichtigkeit.

Wilbrandt und Voß gehören einer Schicht deutscher Erzählungskunst an, die auch noch ganz unberührt war von K. F. Meyers Können; es sei denn, daß Voß in ganz äußerlicher Weise Meyers „Jürg Jenatsch" für die Bühne einrichtete. Einer der ersten, die an Meyer (aber auch an Gottfried Keller) sich heranbildeten, war der Österreicher Jakob Julius David. Herber und verschlossener ist er als Ferdinand von Saar. Auf seinem Gemüt lasteten eine schwere und entbehrungsreiche Jugend und peinvolle körperliche Gebrechen. Sein Wiener Studentenroman „Die am Wege sterben" (1900) holt die düstern Farben aus eigenen Erlebnissen Davids. Auch seine Novellen streben nach bedingungsloser Tragik; was ihm auf der Bühne nicht glücken wollte, unversöhnliche Gegensätze und Strenge des Aufbaus, ist seinen Erzählungen eigen. Seine Lyrik hat

starke und eigene Töne. Dem jungen Wien Hermann Bahrs und Arthur Schnitzlers stand David, der, noch nicht fünfzig Jahre alt, 1906 starb, durchaus selbständig gegenüber. Weit eher berühren sich mit ihm jüngste österreichische Dichter von der Art Otto Stoessls.

Neben Fontane wirkte David eher wie ein kunstvoller Förderer des Alten als wie ein Eröffner neuer Bahnen. Überholte doch Fontane den keimenden Naturalismus. Eine Fülle von Aufgaben, die sich die Jugend nach ausländischem Vorbild stellte, wurde von Fontane wie spielend gelöst. Die Formung der Werke seines Alters wies in die Zukunft. Sie gab die Reste einer Gestaltungsweise auf, die sich einer allgemeineren Formgesetzlichkeit unterordnete. Die letzten Folgerungen aus dem Grundsatz urpersönlicher deutscher Form wurden von der Eindruckskunst mit voller Einseitigkeit gezogen. Fontane aber wirkte in solchem Sinn als einer der ersten auf deutschem Boden. Und indem er das neue Berlin nach seinen verschiedenen Gesellschaftsschichten als erster versinnlichte, leistete er für Deutschland, was für Paris mit weit beträchtlicherem Aufwand an Kraft und in größerem Umfang ein Lehrmeister deutscher Jugend, Emil Zola, tat. Der Greis Fontane verstand die Strebungen der jüngsten seiner deutschen Berufsgenossen nicht nur besser als die große Mehrzahl, er zeigte der Jugend auch, wie sie ihre künstlerischen Absichten zu erreichen vermöchte. Er hätte ihr beweisen können, daß sie minder ängstlich auf eigenem, heimischem Boden weiterbauen durfte, daß sie nicht nötig hatte, schlechtweg in die Schule des Auslands zu gehen. Doch der Deutsche, der längst gewohnt war, keinen künstlerischen Schritt zu tun, ehe er dessen Wert an der Kunst der Welt gemessen hatte, nahm damals auf Jahre hinaus, ja bis in die Gegenwart den übeln Brauch an, sein eigenwüchsiges Schaffen nur dann für vollwertig zu halten, wenn es durch ein ausländisches Schlagwort sich rechtfertigen ließ.

Zweiter Teil

Vom Eindruck zum Ausdruck

Erstes Kapitel

Die Entwicklungsbahn

Das Ausland und Nietzsche

Im Herbst 1889 begann die Berliner „Freie Bühne", die im Frühjahr gegründet worden war, ihr öffentliches Wirken mit einer Aufführung von Ibsens „Gespenstern". Ibsen war schon früher in Deutschland gespielt worden. Gleichwohl war es eine kühne Tat, den Zuschauern ein Stück zuzumuten, das für eine unerträgliche Ausgeburt des rücksichtslosesten Naturalismus galt. Als bald darauf Hauptmanns erstes Stück „Vor Sonnenaufgang" von der „Freien Bühne" gebracht wurde, kam es wirklich zu einem Meinungskampf, wie ihn seit den ersten Aufführungen von Richard Wagners „Ring des Nibelungen" deutsches Land kaum erlebt hatte.

Das deutsche Publikum und besonders die Theaterbesucher hatten den Zusammenhang mit der eigenen großen Vergangenheit fast völlig verloren. Auch von den berechtigten Nachfolgern Hebbels und Ludwigs ahnte man noch sehr wenig. Keller begann langsam eine Gemeinde um sich zu sammeln. Wohl wußte man, daß in Rußland, in Frankreich und im skandinavischen Norden Neues am Werke war. Allein vorläufig bekreuzigte man sich vor solch vermeintlicher Unkunst und rühmte sich, dank dem angeblichen Idealismus gleichzeitiger deutscher Dichtung nicht sittlich ebenso tief gesunken zu sein wie die Schmutzdichter des Auslands.

Die neue Entwicklung der deutschen Dichtung, die um 1885 einsetzte, war wesentlich bedingt durch das Verhalten des deutschen Publikums der Zeit. Sobald im Gegensatz zu ihm die deutsche Jugend sich entschlossen hatte, den Wettkampf mit den neuen Schöpfungen des Auslands aufzunehmen und der erstarrten und abgeblaßten Dichtung ein Ende zu machen, die in Deutschland den Markt beherrschte, schien es, als ob alles

Heil nur im Ausland zu finden sei, nicht auch in neuerer deutscher Dichtung. Die Brüder Heinrich und Julius Hart begannen 1882 ihre „Kritischen Waffengänge“ gegen die neuere deutsche Dichtung, die ihres Erachtens nicht vorwärtsgeführt, nur gehemmt hatte. Eifervoll stritt die Jugend an ihrer Seite gegen die Abgötter des Publikums, aber auch sie wußte von den heimischen Meistern, auf deren Arbeit sie hätte fußen können, so gut wie nichts. Mit Staunen liest man heute in den Kampfschriften der Neuen aus den achtziger Jahren, für wie bettelarm damals deutsche Dichtung galt. Es herrschte die Ansicht, ganz Unerhörtes müsse im Sinn des Auslands entstehen, als hätten Hebbel, Ludwig, Keller und ihre Gesinnungsgenossen nie gewirkt und nicht seit beträchtlicher Zeit an sich und an ihre Gestaltungen ähnliche Anforderungen gestellt wie die Meister des Auslands. So konnte der Wahn aufkommen, der neue Naturalismus sei dem Ausland allein abzulernen und nicht vielmehr nur eine Weiterbildung und letzte Steigerung des Realismus, den sich auch Deutschland längst erobert hatte. Weil die deutschen Bühnen nur minderwertige heimische Ware brachten, lernte man von Ibsen, was von Hebbel zu lernen gewesen wäre. Und weil der Weg von Spielhagen oder gar von den geschichtlichen Romanen zu Zola, Dostojewski und Tolstoi sehr weit war, übersah man so Keller wie Ludwig. Zur Klärung und zur rechten Anerkennung des eigenen deutschen Besitzes führte mit fester Hand und ohne Ungerechtigkeit gegen die Neuen vor andern Ferdinand Avenarius. Seine Zeitschrift „Kunstwart“ begann 1887. Sie wollte nicht neue Richtungen den Künstlern weisen, sondern das Publikum in festeres Verhältnis zur Kunst bringen. Sie wirkte auch stärker auf die Leser als auf die Schaffenden.

Vorläufig aber bleibt es noch eine Aufgabe, die der Lösung harrt und deren Lösung verdienstvoll wäre, genau zu bestimmen, wieviel um 1890 für ausschließliches Eigentum des Auslands galt, was tatsächlich auf deutschem Boden erreicht, ja längst gewonnen war.

Selbstverständlich hatten die großen Ausländer auch Neues zu sagen, führten sie den Deutschen künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten zu, die in der deutschen Literatur noch nicht voll erbracht worden waren. Seit dem Hingang Hebbels und Ludwigs war die Welt weitergeschritten; neue Formen des Erlebens hatten sich aufgetan und waren — das ist gewiß — vom Ausland früher künstlerisch bewältigt worden als von deutschen Dichtern. In Ibsen und in dessen Nachbarn fand der Deutsche viel, was er daheim kaum in gleicher Fassung hätte antreffen können. Sicherlich lockte gerade dieses Neue zur Nachbildung. Allein zunächst blieb die deutsche Arbeit, die sich am Ausland bildete, mehrfach an Äußer-

lichkeiten hängen, die auch ohne den großen Aufwand von Ankündigungen und Kampfworten sich hätten gewinnen lassen. Das eigentlich Neue des sogenannten Naturalismus wurde spät in sauberer Scheidung genau erfaßt.

An französischer Dichtung ging den Deutschen zuerst auf, daß etwas Neues sich anbahne. Zolas Absichten fielen ja stärker ins Auge als die seiner skandinavischen und russischen Mitbewerber. Von Zola berichteten zu Beginn der achtziger Jahre nach Deutschland deutsche Schriftsteller, die in Paris sich genauere Kenntnis erworben hatten: Theophil Zolling in seiner „Reise um die Pariser Welt" (1881) oder M. G. Conrad in „Madame Lutetia" (1883). Grundsätzlich wurden die neuen Fragen dichterischer Technik erwogen von Wilhelm Bölsches „Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" (1887), von Edgar Steigers „Kampf um die neue Dichtung" (1889), von Leo Bergs „Naturalismus" (1892). Bewußt schlug schon neue Wege, die über Zola hinausführten, Arno Holz ein in seiner Schrift „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (1890—92). Kurz vorher hatte Holz noch Zola, Ibsen und Tolstoi als Kerngesunde gegen eine verfaulte Welt ausgespielt, ohne zwischen den drei Dichtern zu scheiden. Unbedenklich erhoffte er von ihnen eine Erneuerung des deutschen Schrifttums.

Nur aus der Ferne konnten überhaupt so grundverschiedene Dichter wie Zola, Ibsen, Dostojewski und Tolstoi, dann noch einige andere, deren Namen von den jungen deutschen Naturalisten angerufen wurden, für gleichwertige Größen und für Vertreter eines gemeinsamen künstlerischen Grundsatzes gelten. Zola trieb den Gedanken der Brüder Goncourt, dem realistischen Roman Balzacs und Flauberts die wissenschaftliche Strenge biologischer Untersuchung zu leihen, im Sinn der jüngsten Naturwissenschaft weiter und machte Vererbung und Anpassung zur Voraussetzung ebenso gesellschaftlicher Entwicklung wie dichterischer Ergründung des Menschen und seiner Schicksale. Ibsens gesellschaftskritische Dramen, die er selbst zuletzt mürrisch im Gegensatz zu dem Auferstehungstag seiner älteren Schöpfungen hinterlistige Porträtbüsten von nur vermeintlich schlagender Ähnlichkeit nannte, entwickelten in gewollter Wahrung wirklichkeitstreuen Ausdrucks die tragischen Möglichkeiten, die sich dem Sucher nach dem kommenden, aber noch fernen und ungreifbaren Dritten Reich auftun. Dostojewski bohrte sich tief hinein in die Seelengänge seelisch Belasteter. Tolstoi schuf in seinen Romanen ein Epos der ganzen großen russischen Welt, mit ungemeiner Fähigkeit, Menschen aller Gesellschaftsstufen und das vielgestaltige Land, auf und aus dem sich ihr Dasein entwickelte, im Wesenskern zu erfassen, zugleich immer mehr

bemüht, gleich Rousseau Flucht vor den Gefahren und dem Elend der Kulturwelt und Rückkehr zur Natur zu empfehlen. Fast nur in dem Einen trafen die Vier zusammen: ohne Scheu deckten sie menschliche Schwächen auf, zeichneten sie menschliches Elend ab, nahmen sie die schonenden Verschleierungen weg, mit denen die Welt bedeckt, was ihr Lebensbehagen stören könnte. Gemeinsam war ihnen demgemäß der Widerspruch zum Brauch der Welt, die Schärfe, mit der sie die bestehenden staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse beleuchteten, und der Ton der Anklage gegen eine Zeit, die sich willig wegtäuschte über die Gefahren, denen sie entgegenging, und über die Aufgaben, die sich in solch gefährlicher Lage stellten.

Dies Gemeinsame reichte indes nur zum geringen Teil an die eigentlichen künstlerischen Absichten und an die entscheidenden Züge der großen Dichter des Auslands heran. Trotzdem meinte die deutsche Jugend gerade durch Verurteilung der bestehenden gesellschaftlichen Zustände und durch ungeschminkte Abzeichnung menschlichen, sei's seelischen, sei's körperlichen Elends, ja durch das schrankenlose Bekenntnis eigener sittlicher Schwäche den hohen Zielen der Ausländer am besten nahekommen zu können. Besonders gern sprach sie von geschlechtlichen Dingen mit unerhörter Offenheit.

Der Widerspruch gegen die bestehenden staatlichen Zustände fand eine nachhaltige Stütze in der Lage der Sozialdemokratie. Die erfolglosen Kämpfe, die damals von Marx' Anhängern gegen die staatlichen Gewalten geführt wurden, hatten den Sozialdemokraten etwas von dem Heiligenschein des Märtyrertums geliehen. In der Dichtung hatte sich überdies die Parteinahme für den bürgerlichen Kapitalismus gründlichst ausgelebt. Die deutsche dichterische Jugend fühlte, freilich nur kurze Zeit, ganz sozialdemokratisch. Oder vielmehr: da Dichtern die folgerichtige Durchführung eines politischen Gedankens auf die Dauer kaum zuzumuten ist, da obendrein noch stärker als bei früheren literarischen Umsturzbewegungen diesmal Persönlichkeiten mittaten, die sich zigeunerhaft keiner gesellschaftlichen Ordnung einfügen wollten, ging es hinaus auf den schlechthin verneinenden Wunsch völliger Beseitigung des Bestehenden. Wirklich trat an die Stelle sozialdemokratischer Ansprüche bei einzelnen bald das Glaubensbekenntnis des Anarchismus, wie es Stirner gepredigt hatte.

Diese letzte Wendung schien auch der Philosoph zu empfehlen, der, vielfach mißverstanden (er machte seiner Gemeinde rechtes Verstehen nicht leicht), durch mehrdeutige Schlagworte eine verwandte Umwertung aller Werte zu vertreten liebte.

Selten war ein Denker so berufen wie Friedrich Nietzsche, einer ganzen Altersschicht zum Führer zu dienen. Schopenhauer hatte für philosophische Erkenntnisse einen schlichten und gefälligen Ausdruck gewonnen und war zwar spät, dann indes um so erfolgreicher zu einer Wirkung gelangt, die in einem unmetaphysischen Zeitalter den schwerflüssigen, schwerfaßbaren Werken des deutschen philosophischen Idealismus aus der Welt um 1800 völlig unmöglich gewesen wäre. Nietzsche ist überhaupt einer der sprachgewaltigsten Wortkünstler, die Deutschland jemals besessen hat. Er ist dagegen im strengen Sinn des Worts viel weniger Philosoph als Schopenhauer. Logik oder Erkenntnislehre berührte er nur beihin. Aber auch auf dem Gebiet der Metaphysik oder der Ethik schritt er nicht weiter zu strengwissenschaftlicher Darlegung. Überhaupt gab er rasch die Form wissenschaftlich beweisender, von Schluß zu Schluß vorwärtsdringender Auseinandersetzung auf und ging zu einer künstlerischen Gestalt des Ausdrucks über, die wohl kühnere Behauptungen, wuchtigere Mahnungen, nicht aber stichhaltigen Beweis zuläßt.

Man nennt ihn einen Dichterphilosophen und rückt ihn an die Seite Platons und Giordano Brunos. Ist er nicht noch viel verwandter mit Rousseau? Beide stellen sich mutig ihrem Zeitalter entgegen, beide kehren bestehende und allgemeingültige Ansichten vom wahren Beruf des Menschen in das Gegenteil um. Beide erwecken in vielen ihrer Zeitgenossen den Eindruck, als hätte die Menschheit bisher im Finstern getappt und als erstehe ihr durch ungeahnte Weckrufe ein ganz neues Bild des Lebens und seines wahren Wertes. Beiden schließt sich die dichterische Jugend der Zeit an. Und beide werden von ihren Zeitgenossen vielfach mißverstanden, und zwar nicht bloß von denen, die sie verketzern.

Eine Umwertung der Werte vollzieht sich auch in Rousseaus Denken. Die Überkultur der Welt des Ancien Régime erfuhr durch Rousseau, daß dem ursprünglichen, von keinerlei Kultur berührten Menschen besseres Glück eigen gewesen sei. Der Wilde ist für Rousseau ein echterer Mensch als der Träger einer Kultur, die in Jahrtausenden den Menschen nur verfälscht und von seinen wahren Zielen abgelenkt habe. Neue Aufgaben taten sich dem Menschen und seinem Leben durch Rousseau auf. Auch Nietzsche bestimmt den Wert des Lebens in vollem Gegensatz zu seiner Umwelt und erteilt dem Leben Aufgaben, die durchaus verschieden sind von den Aufgaben, mit deren Lösung seine Zeit sich beschäftigt.

Rousseau und Nietzsche sind große Verneiner, sie sind zugleich große Bejaher. Sie leugnen alle bestehenden Ziele, sie stellen mit gleicher Inbrunst neue Ziele auf.

Das unterscheidet Nietzsche von Stirner. Zwar bekämpft das Buch

„Der Einzige und sein Eigentum" von 1845 Begriffe wie Sünde, Pflicht, Schuld, Verantwortlichkeit, gleiches Recht aller mit derselben Rücksichtslosigkeit und zum Teil aus denselben Gründen wie Nietzsche. Doch Stirner geht nicht weit hinaus über Verneinung, weil er kein anderes Ziel kennt als die Lust des „Einzigen", also unbeschränkten Egoismus. Nietzsche erblickt in Kraft und Macht des einzelnen nicht den Selbstzweck, sondern nur ein Mittel zum Zweck. Zweck ist ihm Kraft und Macht der Gattung.

Nietzsche will den Menschen zu höheren Leistungen fähig machen, er will seine Kraft steigern. Schon Spinoza suchte den Menschen von den Hemmnissen zu befreien, die ihm der Unlustaffekt des Mitleids in den Weg legte. Nur Lust steigert nach Spinoza das Sein des Menschen. Unlust schwächt es. Doch Spinozas Ethik ist nicht Willenslehre und sie kennt nicht den Grundzug, den mit seiner Mitwelt Nietzsche teilt: die Anwendung des Entwicklungsgedankens auf Fragen der Sittlichkeit.

Auf dem Willensstandpunkt steht auch Schopenhauer; aber Nietzsche widerlegt Schopenhauers Pessimismus und geht optimistisch nicht auf Unterdrückung, sondern auf Befreiung des Willens aus. Der eine sucht Sittlichkeit in der Verneinung, der andere in der Bejahung des Weltwesens. Der eine fördert Willensschwäche, der andere Willensstärke. Schopenhauer verdenkt den Menschen, daß sie dem Willen zuviel Raum gelassen, Nietzsche wirft ihnen vor, daß sie mit Absicht den Willen unterdrückt haben.

Nietzsche möchte das Versäumte für die Zukunft nachholen, indem er den Menschen einen neuen Weg eröffnet. Mit den Anhängern der Entwicklungslehre ist er überzeugt, daß auch Sittlichkeit sich entwickeln könne, daß sie nichts Beständiges und Unveränderliches sei. Comte, Darwin und Spencer hatten den Entwicklungsgedanken zum Grundsatz ihrer Lehre von der Sittlichkeit gemacht. Sie stützten Sittlichkeit auf die Errungenschaften der positiven Wissenschaften. Biologie, Psychologie und Gesellschaftslehre waren ihre Grundlagen, nicht Metaphysik oder Theologie. Nietzsche schließt sich ihnen an, geht indes an entscheidender Stelle seine eigene Bahn. Sie waren der Meinung, eine aufsteigende Linie der Entwicklung von Sittlichkeit verlaufe aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Nietzsche wollte auf diesem Wege nur Abstieg erkennen. Nicht die Richtung, die bisher bestanden hatte, sollte gewahrt bleiben, eine neue Richtung ist nach Nietzsche einzuschlagen. Comte hatte den Fortschritt der Vergangenheit in dem Sieg der altruistischen über die egoistischen Triebe festgestellt. Spencer sah in verwandtem Sinn einen Aufstieg zu allgemeiner Gleichheit am Werk. Nietzsche hingegen

hoffte auf eine Entwicklung der Menschheit, die zugunsten des Egoismus vom Altruismus sich abkehren und nicht allgemeine Gleichheit, sondern allgemeine Ungleichheit durchsetzen werde. Nur auf solcher Grundlage konnte sein sittliches Ideal erstehen: der Übermensch.

In Nietzsches Übermenschen gewannen alte Hoffnungen und Wünsche eine neue Gestalt. Den Menschen von der Einseitigkeit zu befreien, in die ihn die fortschreitende Weltkultur hineingedrängt hatte, war eine der wichtigsten Absichten des deutschen Hochklassizismus gewesen. Schon Hamann, der Lehrer Herders und des Sturms und Drangs, hatte gefordert, daß jede Leistung des Menschen aus seinen sämtlichen vereinigten Kräften entspringe. Goethe nahm sich Hamanns Wort zu Herzen und erreichte in der Ausbildung seiner Persönlichkeit eine Totalität (so nannte es die Zeit) von unvergleichlicher Geschlossenheit. Schiller blickte auf Goethe hin, wenn er im sechsten der Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen seinen Zeitgenossen die alten Griechen als Muster und Vorbild ausgeglichenen und vollständigen Menschentums vorstellte. Überall wo im 19. Jahrhundert die Hoffnung auf ein kommendes Drittes Reich aufblitzt, also auch bei Heine, steht der Gedanke des allseitigen Menschen im Hintergrund. Und wie Nietzsche wendet sich schon Heine gegen die Vereinseitigung, die dem Menschen durch die starke Geistigkeit des Christentums erwachsen war, spielt er das Diesseits gegen das Jenseits aus.

Nietzsche war indes noch mehr als Heine der Sohn einer Zeit, die dem Geiste die Freude an der Wirklichkeit nicht aufopfern wollte. Den Willen zur Macht unterband in Nietzsches Augen die Geistigkeit des Christentums. Freilich war ihm das Geistige auch selbstverständlicher Besitz. Aber unliebsamer bedrückte ihn geistige und sittliche Überbildung als die Einseitigkeit roher Gesundheit. Wäre er selbst gesünder gewesen, er hätte nicht den Sehnsuchtstraum vom ungebrochenen kraftvollen Lebensgenießer so bedingungslos in sich genährt. Er konnte daher zeitweilig in der „blonden Bestie" seinen Übermenschen suchen. So bitter verleidet war ihm der Bildungsphilister! Doch die blonde Bestie war nicht sein letztes Wort. Sie war eines der vielen Paradoxen, die von Nietzsche wie einst von der deutschen Romantik (sie ist ihm mannigfach verwandt) im Kampf um ein neues Lebensziel ausgespielt wurden. Sie deutete nur auf das, was seines Erachtens der Mitwelt fehlte, um allseitige und geschlossene Menschen zu erzeugen. Sein eigentliches Absehen aber ging auf solche Totalität.

Ein Aufruf zur Kraft, vorgetragen einem Geschlecht, das in Nietzsches Augen der Kraft entbehrte. Hätte Nietzsche Kraft nur im

Sinn der erfolgreichen Tat genommen, er hätte den Deutschen des neuen Reichs nicht so eifrig ihren Mangel an Kultur vorgeworfen. Die Lehre vom Übermenschen scheint nur eine Rechtfertigung Bismarcks zu sein. Tatsächlich fand Nietzsche selten ein Wort der Anerkennung für ihn, hatte auch, wenn er ihn lobte, sofort Einschränkungen bereit. Gerade in Nietzsches Urteil über Bismarck und noch mehr in seinem Urteil über den Deutschen, der von Bismarck erzogen worden war, läßt sich verspüren, wie wenig ihm die bloße Kraftgebärde genügte, wie mißliebig er selbst in Bismarck noch einen Mangel an letzter Durchgeistigung des Lebens empfand. War doch für Nietzsche im deutschen Geiste zu viel Bier. Dieser Nietzsche, der trotz allem der blonden Bestie nicht seine geistigen Ansprüche aufopferte, war die Voraussetzung des Buches, das in seinem Titel sich einer Schrift Nietzsches anschloß: „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen" (1890). Julius Langbehn, der sich selbst bei der Veröffentlichung der Arbeit nicht nannte, stellte noch viel unbedingter als Nietzsche in seinen deutschen Zeitgenossen einen Verfall des geistigen Lebens fest. Er nahm vorweg, was in unseren Tagen, die den Rembrandtdeutschen schier vergessen haben, als Weckruf zu neuer Geistigkeit ertönt.

Vollends aber ließen Stefan George und seine Anhänger den Ruf nach einer bessern deutschen Kultur, den sie von Nietzsche überkommen hatten, im Sinn einer Steigerung der geistigen Ansprüche ertönen. Sie verwarfen mit Nietzsche Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung, aber auch verjährte landsknechtische Barbarei. Sie wollten nicht nur geistige Menschen erziehen. Sie stimmten mit Nietzsche durchaus überein, wenn sie schöne Maße ebenso im Leiblichen wie im Geistigen suchten. Harmonische Geschlossenheit des innern wie des äußern Menschen war ihr Ziel. Freilich mieden sie nicht den Anschein eines gezierten Ästhetizismus. Noch war der Gegensatz zwischen ihren Sonderabsichten und der herrschenden Haltung des materialistisch gewendeten Deutschen zu groß, noch die Sehnsucht nach durchgeistigterer Lebensauffassung zu wenig allgemein, als daß ihre Verkündiger die gesuchten Gebärden eines engumgrenzten Kreises von Literaten durchaus hätten überwinden können.

Der Welt war Nietzsche von der Seite seiner geistigen Kulturansprüche weit weniger bekannt als von der Seite seiner Forderung, den Menschen zu rücksichtsloser Betätigung der Macht zu erziehen. Keine der Leistungen Nietzsches war gleich stark beachtet worden wie sein Bruch mit Richard Wagner. Die Gründe, die er für seinen Abfall von Wagner vorlegte, schienen zu erhärten, daß er fortan nur noch der mitleidlosen blonden Bestie huldigen wolle. Die Spaltung, die sich zwischen zwei

Kulturträgern von der Bedeutung Nietzsches und Wagners vollzog, ist zugleich eine der wichtigsten, ja verhängnisvollsten Tatsachen der jüngsten deutschen Geistesgeschichte. Nietzsche war im Jahre 1872 für Wagner eingetreten, weil er in Wagners Schöpfungen den Beweis anzutreffen meinte für die Möglichkeit einer künftigen reichen und starken Kultur Deutschlands. Als er sich von Wagner lossagte, strafte er selbst diese Hoffnung Lügen. Er verzichtete zugleich auf die Bundesgenossenschaft eines Mannes, der in künstlerischen Dingen ein ungewöhnliches Organisationstalent besaß, dem daher innerhalb und außerhalb Deutschlands Erfolge wie kaum einem andern deutschen Künstler zufallen sollten, der heute noch seine Herrschaft über deutsche Bühnen mit fast ungebrochener Macht ausübt. Nietzsche verlor durch seine Absage einen guten Teil seiner Anhänger. Schlimmer noch war, daß man auf beiden Seiten den Bruch aus allzu menschlichen Schwächen des Genossen von einst und neuen Feindes abzuleiten suchte. Etwas Großgedachtes, der eindrucksvolle Zusammenschluß zweier berufener Führer, fand ein kleinliches Ende. Zersplitterung trat ein, wo Einigkeit stolze Hoffnungen erweckt hatte. Manche Wirkung, die von Nietzsche und Wagner hätte ausgehen können und der deutschen geistigen und künstlerischen Entwicklung vorteilhaft gewesen wäre, wurde zunichte gemacht. Wagners und Nietzsches Entzweiung war zugleich einer der Gründe, weshalb den Deutschen um 1890 ihre eigene zeitgenössische Kunst wertloser erschien, als sie tatsächlich war.

„Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", die Schrift Nietzsches, die zwar nicht von Anfang an als Kampfschrift für Wagner gedacht war, aber (was Nietzsche später bitter beklagte) das grandiose griechische Problem während der Ausarbeitung mit Wagners Tondramen verknüpfte und sie durch diese Verbindung rechtfertigte, schuf ein Paar von gegensätzlichen ästhetischen Begriffen. Sie gelangten rasch zu allgemeiner Anwendung. An griechischer Kunst und griechischer Welterfassung beobachtete Nietzsche den Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen. Apollinisch nennt er den Zug zum Maßvollen, Durchsichtigen, Einfachen, alles, was auf Besonnenheit deutet. Dionysisch ist ihm wilder Rausch, orgiastischer Taumel. Der deutsche Klassizismus hatte, geleitet von Winckelmann, in der griechischen Antike nur das Apollinische sehen wollen. Nietzsche entdeckte für seine Zeitgenossen die Gegenseite des Griechentums, er entdeckte die griechische Romantik. Allerdings hatte deutsche Romantik in ihren ersten Anfängen, hatte Friedrich Schlegel schon die leise Besonnenheit Apollos von der göttlichen Trunkenheit des Dionysos geschieden. Schiller aber nahm, als er plastische von musikalischer Dichtung trennte, das Wesentliche von Nietzsches Begriffspaar vorweg. Denn in

der Musik und in dem starken Anteil, den sie an griechischer tragischer Dichtung hat, suchte Nietzsche das Kennzeichen des Dionysischen. Und Wagners Werke traten für ihn unmittelbar neben die griechische Tragödie, weil sie gleich ihr Musik mit Dichtung vereinten. Wagners Größe lag für Nietzsche in dem Dionysischen, das durch Wagner in deutsche Kunst wiedereingeführt wurde.

Nietzsche deutete in Wagner, ja auch in Schopenhauer, an den sich Wagner immer enger anschloß, viel hinein, was dem Wesen beider widersprach. Der Bruch war kaum zu vermeiden, sobald Nietzsche sich des Gegensatzes bewußt wurde, der zwischen ihm und Wagner bestand. In Wagners „Siegfried" meinte Nietzsche die Lebensbejahung zu finden, der er selbst das Wort redete. Er übersah schier geflissentlich, wie völlig der verneinende Schluß der „Götterdämmerung" seiner eigenen Überzeugung widersprach. Als indes 1877 „Parsifal" hervortrat, war Nietzsches Selbsttäuschung nicht länger zu halten. Er tat Wagner sicherlich unrecht, als er meinte, in dieser Dichtung erweise sich die Niederlage eines der Tapfersten. „Parsifal" war nur ein Zeugnis der folgerichtigen Weiterentwicklung Wagners, nur notwendiges Ergebnis einer Weltanschauung, die mit Schopenhauers Verherrlichung des Mitleids übereintraf. Dem Anwalt des Übermenschen konnte freilich nichts stärker mißfallen als eine Dichtung, die Schopenhauers Ethik so rückhaltlos vertrat wie „Parsifal".

Ein gut Stück Selbsttäuschung war in den Huldigungen enthalten gewesen, die von Nietzsche dem Dichter Wagner dargebracht wurden. Allein ein nicht unbeträchtlicher Rest gemeinsamer Anschauungen hatte gleichwohl bestanden. Nietzsche achtete nicht auf dies Gemeinsame, er entwertete es selbst, als er seinen Bund mit Wagner der keimenden Sittlichkeit des Übermenschen aufopferte. Der Mit- und Nachwelt mußte notwendigerweise all das, was ihn von Wagner trennte, zum Mittelpunkt seiner Lehre werden. Die Folge läßt sich heute gut beobachten. Jüngste deutsche Dichtung rückt von Nietzsche ab. Nicht etwa um Wagners willen. Sondern sie kehrt zurück zu Schopenhauer und zu dessen Verkündigung des Mitleids. Sie erblickt in Nietzsche ausschließlich den Verfechter einer gegenteiligen Sittlichkeit. Und sie übersieht, wieviel von ihren eigenen gesteigerten geistigen Ansprüchen, von ihren Wünschen nach einer Hebung deutscher Gesinnung durch Nietzsche vorweggenommen worden ist. Allerdings steht zwischen ihr und Nietzsche auch noch dessen enge Verbindung mit dem Positivismus des 19. Jahrhunderts, mit Biologie und Psychologie. Ihre geistigen Quellen liegen an ganz anderer Stelle. Ihr gilt Nietzsche für den Gedankengeber der Dichtung von gestern,

die von ihr überwunden werden soll. Schon wirkt es wie ein Ausnahmefall, wenn Theodor Däubler in Versen Nietzsche feiert.

Nietzsche selbst hätte es sicherlich schroff abgelehnt, wenn er für die Gesinnung der Dichtung aus der Zeit um 1900 verantwortlich gemacht worden wäre. Gleichwohl ist in dem Vierteljahrhundert, das auf die deutsche Literaturrevolution folgte, ist etwa von 1885 bis 1910, ja noch etwas später die Nachwirkung deutlich zu beobachten. Meint doch heute das feindliche Ausland, das sich bis vor kurzem ausführlich und liebevoll mit Nietzsche beschäftigte, in ihm den Verderber Deutschlands feststellen zu dürfen, der einen grenzenlosen Willen zur Macht in dem Deutschen wachgerufen und Deutschland dadurch zu einer Gefahr für die ganze übrige Welt gemacht habe. Wenn jüngste deutsche Dichtung stark betont, daß sie nicht den Un- oder Übermenschen, sondern den Menschen schlechtweg darstellen wolle, so feig und stark, so gut und gemein und herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ, so bestätigt sie, daß Nietzsches Weckrufe heute für Deutsche ihre bezwingende Macht zwar eingebüßt, daß sie indes einst solche Macht besessen haben.

Das Schlagwort vom Übermenschen tönte in deutscher Dichtung nach. Als einer der ersten meinte der frühverstorbene Lyriker Hermann Conradi seinen Gegensatz zur Welt und die Vorwürfe, die er ihr zu machen hatte, mit den Gebärden eines Übermenschen vortragen zu dürfen. Nietzsche selbst lehnte diesen vorgeblichen Anhänger ab. Eine ganze Reihe von Dichtungen Sudermanns arbeitet mit Menschen, die ihren Willen zur Macht rücksichtslos durchsetzen wollen. Besonders versinnlichte Sudermann die blonde Bestie in dem ostelbischen Junker und gab ihm durch solche Einstellung eine neue dichterische Fassung von lockendem Reiz. Vielleicht noch näher kamen an Nietzsche die Dichtungen heran, deren Gestalten durch ihre schwächliche Haltung bewiesen, wieviel ihnen zum Übermenschen fehle. Sie durften sich auf Ibsen berufen, der eine Reihe von Gedanken Nietzsches in seinen Werken erwog, vom Dritten Reich schon längst berichtet hatte, nach seiner Weise indes ständig die Gefahren großgedachter neuer sittlicher Weckrufe aufzeigte und die Tragik, der sich Menschen von ungenügender Kraft aussetzen beim Versuche, diesen Weckrufen zu folgen. Das robuste Gewissen, das nach Nietzsche der Mensch wiedergewinnen sollte, war Persönlichkeiten wie Pastor Rosmer oder Baumeister Solneß, aber auch schon dem Kaiser Julian Ibsens unerreichbar. Sie gingen durch dieses Versagen zugrunde.

Um so robusteres Gewissen hatten die vielen Gestalten aus der Zeit der Renaissance, die besonders im deutschen Drama um 1900 anzutreffen waren. Weit erfolgreicher als Jakob Burckhardt, ja sogar als Konrad

Ferdinand Meyer hatte Nietzsche sich für die Renaissance eingesetzt. Man stellt ihn heute als den Propheten des Renaissancismus neben Meyer, den Bildner, und neben Burckhardt, den Geschichtschreiber dieser Richtung. Jahrzehnte mußten vergehen, ehe Burckhardts neuartige Auffassung und Rechtfertigung der Renaissance dichterischen Ausdruck durch Meyer gewann. Meyer indes hatte nicht den Rückhalt einer Weltanschauung, die den Machtnaturen der Renaissance so angemessen war, wie Nietzsches Botschaft vom Willen zur Macht. Die deutschen Dramatiker, die um 1900 Persönlichkeiten der Renaissance, vor allem die Borgia versinnlichten, fühlten sich daher dem Propheten Nietzsche weit mehr verpflichtet als ihrem Berufsgenossen Meyer. Sie meinten die Dinge endlich von dem rechten Standpunkt zu sehen, dem sich Meyer nur genähert habe, der ihm indes, weil ihm Nietzsches Fingerzeige fehlten, nicht völlig erreichbar gewesen sei.

Über eine mehr äußerliche Berührung mit Nietzsche schritt zuerst der Kreis Stefan Georges hinaus. Er vertrat endlich nicht bloß den Gedanken vom Willen zur Macht, sondern die hohen Kulturansprüche Nietzsches. Inzwischen war auch die Zahl der Denker gewachsen, die sich mit ihm auseinandersetzten, ihn nicht bloß schlechthin wie eine schwere Gefahr für die Entwicklung der Menschheit ablehnten. Die Fachphilosophie begann das Dauernde und das Vergängliche seiner Anschauungen zu scheiden. Die Hoffnung freilich, daß Nietzsche einen systematischen Fortsetzer und Vollender finde, wie es für Rousseau, den glühenden Genfer Reformator, der Königsberger Logiker Kant geworden war, hat sich vorläufig noch nicht erfüllt, dürfte auch, wie die Dinge sich gewandelt haben, in absehbarer Zeit kaum zur Erfüllung gelangen.

Eindruckskunst und Ausdruckskunst

Der Frühnaturalismus war natürlich noch weit entfernt von der Möglichkeit, Nietzsche wirklich zu verstehen. Er nahm Nietzsche für sich in Anspruch, ohne sein Recht auf solchen Anspruch tiefer zu prüfen. Nietzsches aphoristische Sprüche begannen rasch bei der Jugend von Mund zu Mund zu gehen. Die herrscherhaft überlegenen Gebärden, mit denen er die Minderwertigkeit der bürgerlichen Kultur seines Zeitalters anklagte, schienen ihn zum rechten Propheten der umstürzlerischen Jugend zu erheben. Als Nietzsches wahre Absichten später erkannt wurden, führten sie zu dichterischen Forderungen, die dem Geist des Naturalismus widersprachen, ebenso wie aus besserer Erfassung des wahren Wesens der großen Dichter des Auslands sich neue Wandlungen in der späteren deutschen Literatur ergaben.

Allen Mißverständnissen zum Trotz hat die Frühzeit des deutschen Naturalismus etwas von einem weckenden und erlösenden Frühlingssturm. Die schläfrige Gemessenheit des unmittelbar vorangehenden deutschen Literaturlebens wich einer wilden Bewegtheit. Ein Chaos, reich an Möglichkeiten, tat sich hoffnungsvoll und vielversprechend auf. Auch wer nicht ohne Bedenken der Jugend Gefolgschaft leistete, durfte doch hoffen, daß aus diesem Chaos eine neue Welt erstehen werde. War der Sturm und Drang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts nicht ähnlich chaotisch gewesen? Boten sich nicht sogar dem raschen Vergleicher beider Bewegungen gemeinsame Züge in Menge dar? Die dichterischen Umsturzzeiten, die auf den Sturm und Drang gefolgt waren und zu neuen Zielen geleitet hatten, waren ja gleichfalls so wenig wie die Jugendzeit Goethes bei Fragen der Kunst stehen geblieben. Eine völlige Erneuerung des deutschen Lebens schien sich anzukündigen.

Wer heute zurückblickt mit Augen, die der Weltkrieg geschärft hat und denen die lange Friedenszeit seit 1871 zu einem Ganzen verschmilzt, muß zugestehen, daß mancher Blütentraum erfüllt wurde, die Welt jedoch, die aus dem Chaos erstehen sollte, noch immer nicht geschaffen ist. Die künstlerische Bewegung, die um 1890 einsetzte, ist noch nicht abgelaufen. Chaotisch gärt es immer noch. Nur zeitweilig mochte es scheinen, als ob ein Abschluß erreicht und die Möglichkeit ruhigen Ausreifens eingetreten wäre. In rastlosem Vorwärtsdrängen geht es weiter. Von Beharren ist keine Rede. Ja, innerhalb der unaufhaltsamen Bewegung zeigt sich seit wenigen Jahren ein ganz neues Ziel. Es erhärtet, daß mindestens das Ende eines Teils der Entwicklungsbahn erreicht ist. Abgeschlossen liegt dieser Wegabschnitt hinter uns. Er darf als Ganzes zusammengefaßt und der Kunst der unmittelbaren Gegenwart entgegengestellt werden. Ihn kennzeichnet die Absicht des Beschauens, er wurzelt in der Empfänglichkeit des äußeren und inneren Sinns. Ganz anderes wird heute angestrebt: schöpferisch will der Geist sich wieder betätigen.

Den großen und entscheidenden Gegensatz wollen die Schlagworte Impressionismus und Expressionismus ausschöpfen. Sie bleiben auch nach umständlicher öffentlicher Erörterung ebenso vieldeutig wie das andere gegensätzliche Schlagwortpaar: Eindrucks- und Ausdruckskunst. Fester läßt sich das Wesentliche erfassen, wenn eine Kunst, die ihren höchsten Wert in der Fähigkeit des „Treffens" erblickt, von einer Kunst geschieden wird, die überhaupt nicht treffen will, sondern für das Abbild der Wirklichkeit freie künstlerische Gestaltung setzt und ihr Lebensrecht in einer Tat des schöpferischen Geistes sucht.

Ausdruckskunst biegt mithin zielbewußt ab von der Richtung, die

nicht bloß von deutscher Dichtung, sondern von der gesamten Kunst der europäisch-amerikanischen Kulturvölker im 19. Jahrhundert eingehalten worden war. In immer erneutem Anlauf hatte künstlerisches Gestalten sich der Wirklichkeit, d. h. der äußeren Erscheinung der Welt, mehr und mehr genähert. Schärfer und schärfer sehen zu lernen, schien die Voraussetzung aller Kunstübung zu sein. Wie sich auf dem Wege von Goethe durch Romantik und Junges Deutschland zum Realismus der Zeit um 1850 innerhalb deutscher Dichtung die Annäherung an die äußere Wirklichkeit, die Schärfung der Beobachtung vollzog, wie trotz gelegentlichen Abwegen und Rückentwicklungen das Ziel näher und näher kam, hatte diese wie jede Darstellung der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts zu berichten. Der Naturalismus enthüllt sich in solchem Zusammenhang als neuer Anlauf in gleicher Richtung. Was unmittelbar auf ihn folgte, blieb, auch wenn es von ihm bewußt ablenkte, doch in seinem Kern nur Verfeinerung der Mittel des Treffens und Erweiterung des Gebiets, dessen Erscheinungen beobachtet und wiedergegeben werden sollten.

Freilich darf auch hier nicht übersehen werden, daß eine Entwicklung, die ihrem Ende zueilt, ebenso die letzten Folgerungen ihrer Absichten zieht, wie auch die kommende Bahn vorbereitet. Gerade weil die Mittel des Treffens sich gegen 1900 mehr und mehr verfeinerten, drängte sich allmählich die Frage auf, wieweit restlose Wiedergabe der Wirklichkeit überhaupt möglich sei. Mindestens entwerteten sich ältere Versuche des Treffens mehr und mehr. So kommt es, daß einzelne Stufen des ausgehenden Impressionismus dem Expressionismus seine Absichten vorwegzunehmen scheinen. Gleiches ist in Zeiten des Übergangs stets zu finden. Ein warmer Frühlingstag kann weit sommerlicheren Eindruck machen als ein unfreundlicher Anfang des Monats Juli. Dennoch erkennt der Kundige an untrüglichen Merkmalen, daß dort der Sommer noch nicht gekommen, hier der Frühling schon vorbei ist.

Verwandte untrügliche Anzeichen bestehen auch auf dem Gebiet der Kunst. Die Kunst will das Weltgefühl ihres Zeitalters zum Ausdruck bringen. Die schärfste gedankliche Umschreibung des gleichen Weltgefühls wird von der Philosophie geleistet. Anschaulicher stellt sich dieses Weltgefühl dar in den Werken der Kunst, begrifflich genauer offenbart es sich im philosophischen Denken. Ganz gleichgültig ist neben diesem tiefen inneren Zusammenhang von Kunst und Philosophie die Frage, ob Kunst das Ergebnis oder die Voraussetzung weltanschaulicher Wandlungen ist. Mit Sicherheit dürfte sich im einzelnen Fall nur selten bestimmen lassen, ob sich eine neue Kunst aus einer neuen Weltanschauung oder eine neue Weltanschauung aus einer neuen Kunst ergeben hat. Um so bedeutsamer

bleibt der Parallelismus beider Bewegungen. Im Gleichlauf betreten eine Kunst und eine Weltanschauung, die das Weltgefühl einer und derselben Zeit mit ihren besonderen Mitteln ausdrücken, beinah gleichzeitig die gleichen Entwicklungsstufen.

So begleitet auch den Übergang von Eindrucks- zu Ausdruckskunst eine tiefgreifende Wandlung in der gedanklichen Erfassung der Welt. Die Kunst des Treffens entspricht im 19. Jahrhundert der herrschenden materialistischen und positivistischen Weltauffassung, die Kunst selbständiger, von der äußerlichen Wirklichkeit unabhängiger Betätigung des Geistes entspricht einem Wiedererwachen idealistischer Denkwünsche. Die Sinne haben dort zu entscheiden, hier nimmt der Geist die Zügel in die Hand. Beobachtung und logisches Denken, Induktion und Deduktion, Ausgang vom Einzelnen und Ausgang vom Allgemeinen stehen einander gegenüber.

Idealistisch war die klassische deutsche Philosophie gewesen bis zu Hegel. Die gegenteilige Richtung schlug der Materialismus der Junghegelianer ein; sie blieb wesentlich gewahrt bis zum jüngsten Relativismus. Die Weltanschauung des nachhegelischen 19. Jahrhunderts ist grundverschieden von der Weltanschauung der Leibniz und Kant wie ihrer unmittelbaren Nachfolger. Im strengsten Sinn des Wortes verzichtete die nachhegelische Philosophie überhaupt auf Weltanschauung, sie leugnete die Möglichkeit, Erkennen und Wollen, theoretisches und praktisches Verhalten, Wissen und Sittlichkeit zu einer gedanklichen Einheit zu verschmelzen. Es bezeichnet den neuen idealistischen Geist der jüngsten Jahre, daß er den Versuch einer solchen Verschmelzung wieder gebieterisch fordert. Die Philosophie des späteren 19. Jahrhunderts wollte überhaupt kaum noch Philosophie heißen, sie versagte sich vollends, ja sie verachtete alle Metaphysik. Jetzt ist der Wunsch nach philosophischer Führung, ist überdies das metaphysische Bedürfnis zu neuem Leben wiedererwacht. Gefordert und gesucht wird eine neue, in sich geschlossene Weltanschauung.

Zwar nahmen auch die Denkformen des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Recht in Anspruch, sich Weltanschauungen zu nennen. Doch sie ließen zwischen Erkennen und Sittlichkeit, zwischen Wissenschaft und Religion eine weite Kluft bestehen. Ja, sie waren geneigt, jeden Versuch, diese Kluft zu überbrücken, wie ein zweckloses Wagnis abzulehnen. Der wissenschaftliche Relativismus überließ es Außenseitern, wie Nietzsche einer war, von der Naturwissenschaft zu sittlichen Forderungen einen Weg zu eröffnen, mißtraute vollends der biologischen Ethik des ältern Positivismus.

Man muß um 1880 jung gewesen sein, um die Vorsicht zu begreifen, mit der damals die Frage einer einheitlichen Weltanschauung angefaßt wurde. Ungern ließ sich die Jugend der Zeit von Männern, die noch in der Luft des deutschen Idealismus aufgewachsen waren, Mangel an Idealismus vorwerfen. Sie war sich bewußt, daß auch sie nach hohen Zielen strebe. Aber sie hatte nicht den Mut, eine geschlossene Weltanschauung sich zu erobern. Sie lächelte vielmehr über die Menschen, die solchen Mut hatten. Sie erblickte in ihnen nur Phantasten, sie war stolz, die Schwierigkeiten besser zu erkennen, die einem einheitlichen Weltbild im Wege stehen. Viel seelischer Schwung verband sich mit dem zagen Zugeständnis, daß der Mensch eine grundsätzliche Regelung seines sittlichen und religiösen Verhaltens nicht erzielen könne. Mit Verehrung blickte die Jugend zu ihren geistigen Führern empor, die sich zu gleicher Überzeugung bekannten.

Das Große der Gegenwart ist der Beginn einer Abkehr von relativistischer Zweifelsucht. Das Weltrad setzt sich wieder einmal in Bewegung, eine der großen Umdrehungen zu wagen, die den Menschen von einer Richtung der Weltbetrachtung zur entgegengesetzten weiterführen. Der Idealismus will wieder die Zügel in die Hand nehmen, will wieder Herrscher werden, wie er es um 1800 gewesen war.

Eine der Ursachen ist ohne Zweifel die mächtige seelische Wirkung, die der Krieg auf die deutsche Jugend ausübte. Ihre Wortführer verfechten den Standpunkt, das Weltbild der jüngsten Vergangenheit könne nicht länger genügen, wenn man mit jugendlich frischem, aufnahmefähigem und entschlußbereitem Sinn im Schützengraben gelegen habe.

Doch nicht erst im Kriege wurde Abkehr von der grundsätzlichen Weltanschauungslosigkeit verlangt. Und heute ist nicht nur die Jugend bereit, eine neue Weltanschauung aufzubauen. Von verschiedenen Seiten wird mit Hilfsmitteln, die zum Teil unvereinbar sind, an dem großen Werke gearbeitet. Aus entgegengesetzten Lagern stammen die Vorkämpfer.

1915 veröffentlichte ein strengwissenschaftlicher Vertreter der Psychologie, William Stern, ein Heft „Vorgedanken zur Weltanschauung“. Er forderte Rückkehr zu einer geschlossenen Weltanschauung, deren theoretisches Weltbild auf die Lebensanschauung umgestellt und angewendet werden könne und deren Gesamtheit von Grundsätzen der Lebensführung sich zugleich einer theoretischen Überzeugung vom Wesen der Welt einpasse. Das Heft war tatsächlich schon vierzehn Jahre früher niedergeschrieben worden. Damals war Stern sich noch bewußt, daß er ungläubigen Ohren seine Überzeugung vortragen müsse. 1915 durfte er sich selbst bestätigen, daß die Erfüllung seiner Wünsche nahe sei, daß

der Wille zu einer Weltanschauung strengen und einheitlichen Gepräges, der zu Beginn des Jahrhunderts nur ein wenig bemerktes Fünkchen unter der Asche der Weltanschauungslosigkeit gewesen war, inzwischen zu einer Flamme geworden sei, an der sich eine neue Philosophie schmieden lasse. Stern setzte für die nächste Zukunft seine Hoffnung auf den Krieg. Stehe doch der deutsche Geist jetzt vor einem innern Erleben von solcher Urgewalt und vor Rätseln von solcher Wucht, daß die Zersplitterung des Spezialistentums nicht länger möglich und das Verlangen nach einem einheitlichen Weltbild zur Einordnung alles Alten und Neuen unbezwinglich werde.

1916 wandte sich von dem katholischen Standpunkt, den seit einiger Zeit Hermann Bahr gewonnen hatte, dieser Aufspürer und Vorahner kommender geistiger Entwicklungen gegen die grundsätzliche Weltanschauungslosigkeit. Er bestritt das Lebensrecht der sogenannten voraussetzungslosen Wissenschaft und Kunst. Sein Roman „Himmelfahrt" warf den Weltanschauungslosen vor, sie bauten eine Maschine, ohne zu wissen wozu, sie hofften, das werde sich schon später zeigen. Aus Bequemlichkeit lüge man sich vor, nichts zu suchen, weil es leichter sei, durch die Welt zu spazieren, auf das gute Glück, daß doch einmal zufällig begegne, was man zu sich herzuzwingen zu faul sei. Die Uhr sei uns gestohlen worden. Bis auf unsere Zeit habe die Menschheit stets gewußt, wieviel's geschlagen habe. Wir aber seien uns nicht einmal darüber klar, ob wir uns guten Morgen oder gute Nacht sagen sollten.

1917 drang das Buch eines Mannes, der mitten in dem reichbewegten Leben neuester Technik steht, zu noch festerer Erfassung der Weltanschauungsfrage vor. Walther Rathenaus Werk „Von kommenden Dingen" zeigte, wie unmittelbar auf dem Boden des gegenwärtigen Daseins eine idealistische Weltanschauung aufgerichtet werden könne.

Rathenau rechnet mit der großen Gefahr, die sich einstellt, wenn heute mit einem einzigen Ruck der Mensch von außen nach innen gewendet werden soll. Bewährte Führer des deutschen Geisteslebens rufen aus einer überbewegten Welt eifrigster, fast überhitzter Tagesarbeit zurück in ein goldenes Zeitalter der stillen Beschaulichkeit. Sie glauben manchem Übel der Gegenwart steuern zu können durch den Hinweis auf ein älteres Deutschland von geringerer äußerer und stärkerer innerer Tätigkeitslust.

So hatte Rousseau seine Zeitgenossen, denen ihre Überkultur allgemach wie eine schwere Last erschien, zurückführen wollen in eine glücklichere und beruhigtere Welt, zum ursprünglich Natürlichen. Es heißt, die Bahnen Rousseaus beschreiten, wenn man heute nahelegt, die mächtige technische Organisation der Gegenwart mit ihren fast grenzenlosen Erfolgen und

mit ihren unermeßlichen Ansprüchen aufzugeben und zu lockerer und bedächtigerer Lebensführung zurückzukehren. Kaum dankte ja ein zweites Land der technischen Organisation so Außerordentliches wie Deutschland, im Kriege wie vor dem Kriege.

Die deutsche Technik aber war groß geworden durch die Fortschritte der Naturwissenschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und gleich dieser in einer Weltauffassung wesentlich materialistischer Richtung. Gilt es also, die technische Organisation aufzugeben, wenn es vom Materialismus und von einer vorzüglich naturwissenschaftlich gemeinten Weltbetrachtung wieder zurückgehen soll zum Idealismus und zu einer neuen Herrschaft des Geistes?

Schon der deutsche Idealismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts ließ sich zwar von Rousseau anregen, gab indes nicht alle Fortschritte der Weltentwicklung zugunsten eines bessern Glücks der Unkultur auf, sondern suchte sie in sein Weltbild aufzunehmen und zugleich ihre Nachteile zu überwinden. Ebenso ist jetzt die neue Welt der technischen Organisation vom Materialismus loszulösen und auf idealistische Grundlage zu versetzen. So schwer diese Aufgabe ist, ihre Erfüllung allein entspricht den hohen Pflichten, die von einer großen Vergangenheit, sowohl von den Leistungen des deutschen Idealismus wie von den Schöpfungen der deutschen technischen Organisation, auferlegt werden.

Rathenau versucht tatsächlich, das Geforderte zu leisten. Mechanisierung nennt er den Vorgang, der sich wie in Deutschland auch auf dem größten Teil der Erde seit einem halben Jahrhundert beobachten läßt, den Eroberungskampf der Menschheit gegen die Gesamtheit der Naturkräfte. Er findet ergreifende Bilder, um den unentrinnbaren Zwang zu versinnlichen, den die Mechanisierung auf alles Denken und alle Tätigkeit ausübt. Er weckt Sehnsucht, einen Standpunkt zu gewinnen, auf dem dieser Zwang minder fühlbar wäre.

Rathenau kennt die Mittel, diesen Standpunkt zu erreichen. Mechanisierung möge bestehen bleiben, solange nicht neue Einsichten den Menschen belehrt haben, den Naturkräften anders als durch organisierte Arbeit und Forschung entgegenzutreten. Aber sie soll nicht länger geistig das Dasein beherrschen. Sie ist entthront, sobald sie nicht mehr Zweck, sondern nur noch Mittel ist, sobald der Mensch des Notzwanges und Blutlohns nicht mehr bedarf, sobald er vorzieht, aus freiem Willen zu leisten, was heute der Zwang aus ihm erpreßt, sobald er den ärmlichsten Teil seines unedlen Sonderglücks um Menschheitssegen eintauscht. Rathenaus Gebot lautet: nicht Verzicht auf die gewaltige Steigerung des Intellekts, die sich aus der Mechanisierung ergeben hat, sondern

Verzicht auf die Scheingüter, die uns von der Mechanisierung vorgegaukelt werden. Und zwar Verzicht zugunsten des Staates.

Das ist ein Aufruf im Sinn der idealistischen deutschen Philosophie von 1800. Eine transzendente Weltanschauung hält er der Mechanisierung entgegen. Andacht zur Seele, Glauben zum Absoluten, die Erlöserkraft der Liebe zum Mitmenschen ruft er auf, um, wie einst Kant durch seinen kategorischen Imperativ, wie Schleiermacher durch seine Sittenlehre, die Welt zu befreien von den Ansprüchen des Bedürfnisses nach äußerm Glück und von eigensüchtigen Wünschen, deren Erfüllung nur neue Lasten und keine Befreiung bringt.

Ernst und streng sind Rathenaus Ansprüche. Aber er steht festen Fußes auf dem Boden unserer Zeit. Er läßt den Eindruck nicht zu, als wolle er neben der Welt der Gegenwart etwas Schönes und Wertvolles, aber Undurchführbares aufbauen. Seine Zukunftspläne sind so fest in der Wirklichkeit verankert, daß sie nicht Gefahr laufen, bloße Träume zu bleiben.

Wagelustiger verkündet die dichterische Jugend von heute ihre Wünsche und Hoffnungen. Sie rechnet minder vorsichtig mit den bestehenden Zuständen. Ihr ist es nur um eine gründliche Wandlung zu tun, die von dem Überkommenen befreit. Allein sie ist in wesentlichen Dingen einig mit Rathenau. Auch sie will Andacht zur Seele, Glauben zum Absoluten, vor allem die Erlöserkraft der Liebe zum Mitmenschen wieder ins Werk setzen, um die entgegengesetzten Kampfmittel einer materialistisch gesinnten Zeit zu überwinden.

Und gleich Rathenau hofft die Jugend auf eine Wiedergeburt des Geistes, nicht des intellektuellen, sondern des intuitiven. Das Gefühl, nicht das Denken allein soll den Menschen weiterführen. Rathenau beansprucht, sein Buch aus seinem Herzen geschöpft zu haben, und verwirft Versuche einer neuen Weltgestaltung, die nicht in das menschliche Herz ihr Vertrauen setzen. Ebenso meint es die neue Jugend.

Ganz so hatte sich der Sturm und Drang, aber auch die idealistische Philosophie Kants und seiner Nachfolger gegen die Herrschaft des Verstandes gewendet, die im Zeitalter der deutschen Aufklärung waltete. Damals wie jetzt setzte sich metaphysisches Bedürfnis wieder durch, nachdem es lange wie verschüttet gewesen war. Allein im Zeitalter der Aufklärung wie des Materialismus gab es Ausnahmefälle. Metaphysisches Bedürfnis bestand neben der materialistischen Grundrichtung auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schopenhauers später Erfolg bezeugt ebenso wie die stattliche Gemeinde seiner Anhänger, daß ein Idealist auch um 1870 die Welt zu fesseln wußte. Nur bleibe unvergessen,

wie beträchtlich weit ein Künstler, der gleich Wagner sich Schopenhauer anschloß, von einem Expressionisten unserer Tage absteht. Die großen Scheidungen bewähren sich wesentlich auch da, wo scheinbar schlagende Ausnahmefälle vorliegen.

Wichtiger bleibt, die ganze Entwicklung und Wandlung an Goethe zu messen. Goethe ist ohne Zweifel ein Ahnherr des Realismus. Er steht jedoch zugleich so festen Fußes auf dem Boden des Idealismus der Philosophie seiner Zeit, daß Wendungen, in denen er der Kunst ihre Wege aufzeigte, wie Vorwegnahme der Schlagworte des jüngsten Expressionismus erscheinen können, wenn sie aus ihrem Zusammenhang und vor allem aus dem Zusammenhang seiner ganzen Kunstanschauung herausgelöst werden. Tatsächlich bedeutet Goethes Kunst eine geglückte Verknüpfung idealistisch gemeinter geistiger Betätigung mit der Fähigkeit, der Natur ganz nahezubleiben. Ihm schien es, als arbeite sein künstlerischer Geist wie die Natur selbst. Er war sich bewußt, daß Gleiches dem griechischen Klassizismus und nur diesem in ebenbürtigem Maße eigne. Daß die Blütezeit der griechischen Antike dem künstlerischen Treffen hohen Wert beilegte, daß sie gerade durch diese Wendung mit anderer, vor allem mit altägyptischer Kunst in Widerstreit geriet, legt den Expressionisten von heute nahe, eine künstlerische Haltung zu suchen, die grundsätzlich von der griechischen Antike abweicht, natürlich ebenso von Goethes Bahnen ablenkt. Doch vorläufig läßt sich noch nicht entscheiden, wieweit der Expressionismus schon seinen höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat, wieweit seine erbrachten Leistungen nur vorbereitende Versuche sind, aus denen das Eigentliche und Bleibende sich noch aussondern oder gar noch entwickeln soll. Daher wird nur die Zukunft erfahren, wieweit die neue Ausdruckskunst von Goethe und von der griechischen Klassizität tatsächlich abgeht.

Bleiben da, und zwar für lange Zeit noch, wichtige Fragen ungelöst, so dürfte doch unbestreitbar durch das Auftreten einer Kunst geistigen Ursprungs und gewollten Nichttreffens der Entwicklungsgang des Realismus vorläufig zu seinem Ende gediehen sein. Der Weg, den die Kunst vom Anfang des Naturalismus bis zum Erstehen des neuen Evangeliums gegangen ist, der Weg, der den Ausgang des Realismus bedeutet, der Weg des Impressionismus darf mithin schon heute als abgeschlossenes Ganzes gefaßt werden. Er liegt so klar vor unsern Augen und bietet so bemerkenswerte Haltepunkte, daß seine Beschreibung zugleich die beste Voraussetzung einer Charakteristik jüngster deutscher Literaturentwicklung darstellt.

Zweierlei ist für die Geschichte deutscher impressionistischer Dichtung entscheidend wichtig: der enge Zusammenhang mit dem Ausland und der enge Anschluß an die bildende Kunst. Das Ausland gibt den ersten Anstoß zum Betreten der neuen Bahn, es wird an späteren Haltestellen wieder angerufen, es dient noch zur Rechtfertigung neuer Wandlungen, wenn sie in der Heimat aus Eigenem sich vorbereitet haben. Richtiger indes wäre von einer gemeinsamen Entwicklung zu reden, die sich innerhalb und außerhalb deutschen Landes in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und unmittelbar hinterdrein vollzieht, als dauernd neueste deutsche Dichtung zum Abklatsch ausländischer Kunst herabzudrücken, wie es durchaus nicht nur ein mißgünstiges Ausland tut. Nicht bloß die Mißverständnisse, die an der Entstehung des deutschen Frühnaturalismus beteiligt waren, ließen bald auf deutscher Erde etwas Eigenes und Eigentümliches erstehen, vielmehr setzte sofort eine selbständige Weiterentwicklung der ausländischen Kunstanschauungen hier ein. Gingen doch auch diese Kunstanschauungen, vor allem die neuen Absichten französischer Dichtung auf die Wendung zu deutschem Formgefühl zurück, die sich während des 19. Jahrhunderts in Frankreich vollzogen hatte. Die Deutschen gaben sich um so lieber den französischen Anregungen hin, als ihnen ja in fremdem Gewand nur ihr eigenes Streben nach einer lockeren Form entgegentrat, die sich dem Leben enge anschloß und den Wünschen einer fühlbareren und strengeren äußern Gestaltung, diesem uralten Grundsatz romanischer Kunst, widersprach. Freilich übersahen die Deutschen selbst, wieviel von ihren eigenen Anregungen in der neuen französischen Dichtung nachwirkte.

Den wahren Sachverhalt verdecken auch die Schlagworte, mit denen die einzelnen Stufen jüngster deutscher Dichtung bezeichnet werden. Sie sind fast durchweg ausländischer, besonders französischer Abkunft. Französische Dichtung prägte sie nicht aus eigenen Mitteln, sondern übernahm sie von der bildenden Kunst. Schon der Naturalismus Zolas berief sich auf bildende Kunst, zunächst auf die Malerei Manets. Fast während der ganzen folgenden Weiterbildung der Kunstanschauungen verharrt in Frankreich Dichtung bei dem Versuche, der bildenden Kunst ihre fortschreitenden Sehmethoden abzulernen. Da die Frage des Treffens auch für den Dichter von höchster Bedeutung war, ließ er sich von dem bildenden Künstler belehren, dem in noch viel strengerer Bedeutung des Worts die Fähigkeit seiner Sinne, die Welt aufzunehmen und in der Wiedergabe zu treffen, zum Problem wurde. Goethes unvergleichliches Auge schulte

sich an der griechischen Antike. Die jüngste Dichtung wollte von den Malern ihrer eigenen Zeit sehen lernen und von ihnen die Hemmnisse erfahren, die rechtem Sehen im Wege stehen. Weil genaueste Wiedergabe der Welt auch den Dichtern höchstes Ziel war, durften sie sich billigerweise leiten lassen von den Jüngern der Schwesterkunst, an deren Schöpfungen rascher und sicherer zu erkennen ist, ob sie das Abbild der Welt treffen oder nicht. Schlichter und durchsichtiger stellten sich die künstlerischen Fragen, um die sich alles drehte, dem bildenden Künstler. Der Dichter vereinfachte sich seine Arbeit, wenn er die Methoden der Maler auf sein Gebiet übertrug. Freilich ergab diese Übertragung auch wieder die Möglichkeit neuer Verwicklung, mindestens einer Anpassung, die den eigentlichen Sinn leicht verfehlte.

Zolas Kunstlehre hat Greifbareres zu sagen als den vieldeutigen, ihm oft nachgesprochenen Satz, das Kunstwerk sei ein Stück Natur (ursprünglich hatte es geheißen: ein Stück der Schöpfung), gesehen durch ein Temperament. Diese Begriffsbestimmung wollte nur der Zumutung entgegentreten, daß der Naturalist ein bloßer Photograph zu sein beabsichtige. Zola meinte, den persönlichen Ausdruck des Künstlers unbedenklich zulassen zu dürfen und trotzdem seinem wichtigsten Ziel, der Wahrheit, nahekommen zu können. Der persönliche Anteil an der Schöpfung des Kunstwerks, der von Zola zugegeben wird, sollte nur nicht eine Betätigung der künstlerischen Phantasie sein. Der Phantasie erklärte er schlechtweg den Krieg; in ihr witterte er Verrat an der Wahrheit. Als solche Verräter empfand er die französischen Romantiker, voran Viktor Hugo. Er war sich freilich bewußt, daß auch das stärkste Bad ihn selbst und seine Zeitgenossen nicht völlig vom Romantischen reinigen könne. Wirklich spielte dem feurigen Südfranzosen die eigene Phantasie vielfach den bösen Streich, seinem Schaffen sogar einen entscheidenden Zug zu schenken. Machtvolle symbolische Gesichte tun sich besonders gern am Schlusse seiner Werke auf.

Dem gewaltigen Seher von Médan, wie ihn ein Zeitgenosse nannte, sagte man bald nach, daß er sein Lebtag von der Rasse Viktor Hugos gewesen sei, daß seine Begierden wohl Zukunft atmeten, daß er seine Kräfte indes aus der Vergangenheit ziehe. Eine romantische Potenz mit naturalistischen Instinkten taufte ihn Hermann Bahr. In den Warenhäusern, Kneipen, Eisenbahnen, Bergwerken, die im Mittelpunkt einzelner Romane Zolas stehen und deren Vergegenwärtigung anfangs wie ein Wunderwerk wahrheitsechter Abzeichnung empfunden worden war, wollte die nächste Altersschicht nur noch vorsintflutliche Ungeheuer anerkennen, die vorgäben, Erscheinungen des zeit-

genössischen Lebens zu sein. Ein mächtiger Widerspruch zwischen seiner Lehre und seinem Schaffen wurde festgestellt. War seine Dichtung überhaupt noch Naturalismus? Lag ihre Größe nicht vielmehr in seiner Wortkunst, in kühnem Periodenbau, in der Bildhaftigkeit der Beiwörter, in dem Klang seiner tönenden Wendungen, in all dem, dessen sich seine Verachtung für Kunst der Rede, für musikalische Wirkungen, die der Wahrheit im Wege stehen, nur schämte? Sicherlich lagen zwei gegensätzliche Neigungen in ihm und bekämpften sich: Trieb zur Wissenschaftlichkeit und ein leidenschaftlicher Drang nach greller Färbung, der in der Wiedergabe von Mord und Brand und tierischer Wollust sich nicht genug tun konnte. Auf der einen Seite ein bürgerliches Bedürfnis nach festen und verläßlichen Werten, nach sicherer Erkenntnis und unanfechtbarer Feststellung von Tatsachen, auf der andern das heiße Blut eines romantischen Eroberers.

In Zolas letzten Erzählungen steigerte sich sein Streben nach dem Bürgerlichgesunden zu einem zielbewußten Kampf für Reinheit nicht nur der Seele, auch des Körpers, für Ehe und Kinderreichtum gegen die Vorurteile alter Überlieferung, vor allem gegen Aberglauben. Zola enthüllte sich als bewußter Aufklärer, der den Verstand des Menschen unentwegt in den Dienst eines gesunden, kräftigenden, dem Staatswohl dienlichen gesellschaftlichen Lebens stellte.

Gleichwohl tragen seine Romane, voran die lange Reihe der „Rougon-Macquart“, unverkennbare Züge der Theorie, die er dem experimentalen Roman in ausführlicher Darlegung vorschrieb. Noch in dem künstlerischen Eindruck, den viele seiner Romane heute wachrufen, ist der Gedanke des experimentalen Romans zu spüren.

Zolas Absicht war, dem Dichter wissenschaftliches Werkzeug zu schenken, das eine Betätigung seiner Erfindergabe überflüssig mache, nachdem schon Flaubert besonders für seine spätern Dichtungen eine außerordentlich einläßliche, wissenschaftlich gedachte Sammelarbeit getrieben hatte. Zola holte die Waffen aus Claude Bernards physiologischen Forschungen. Zolas Buch über den Experimentalroman von 1880 schloß sich bis in die Formung des Titels an Schriften des französischen Mediziners an. Bewußt stellte Zola sich auf den Standpunkt positivistischer Entwicklungslehre. Er meinte, in Gegensatz zu Dichtern, die ihrer Phantasie freien Lauf ließen, der Wahrheit teilhaft zu werden und zu bleiben, wenn er die Entwicklungsgesetze, die von Charles Darwin und von den Führern des Positivismus, zunächst von Herbert Spencer, aufgestellt worden waren, zu Richtlinien seines dichterischen Gestaltens nahm. Die „Rougon-Macquart“ verwerten zwei solcher Gesetze, um in dem Chaos von

Menschen, das in der langen Reihe von Bänden sich bewegt, Ordnung zu schaffen, um vor allem den Lebensgang der einzelnen wichtigeren Persönlichkeiten näher zu bestimmen und sein Nacheinander notwendig erscheinen zu lassen, es dem Anschein ganz willkürlicher Erfindung zu entziehen. Vererbung und Anpassung sind die Vorbedingungen; die Wirkung des Überkommenen und die Wirkung der Umgebung bestimmen das Werden der Menschen. Mit ausdrücklichem Verzicht auf sogenannte dichterische Erfindung bringt Zola Persönlichkeiten, deren Charakter entweder bestimmt ist durch die vereinte Wirkung von erblicher Belastung und Milieu oder durch das Übergewicht, das dem Milieu zum Sieg über die Belastung, der Belastung zum Sieg über das Milieu verhilft. Innerhalb dieser Gegensätze sind Abstufungen möglich. So ergibt sich neben starker und fühlbarer Verwandtschaft der einzelnen Glieder der Familie Rougon-Macquart doch auch Vielgestaltigkeit, ja Gegensätzlichkeit der Lebensführung. Von Verbrechern geht es empor bis zu Heiligen; und nie vergißt Zola, die Ursache der besonderen Artung des einzelnen Menschen in dessen Umgebung und in der Anpassung an sie aufzudecken. Künstlerisch glücken ihm die Verbrechernaturen besser; ihre Gegenfüßler gewinnen bei ihm leicht etwas Gemachtes und Schales, etwas nur Gedachtes. Den Eindruck einer rein verstandesmäßigen Berechnung, ja einer gewissen Austüftelung meidet er mit Willen nicht. Bringt er doch in der Form von Stammbäumen Übersichten über sämtliche Glieder der Familie Rougon-Macquart; die Art und Stärke der erblichen Belastung soll sich in diesen Überblicken mit mathematischer Genauigkeit nachprüfen lassen.

Setzt Zola wirklich bloß fort, was Goethes „Wahlverwandtschaften“ begonnen hatten? Gewiß nutzte auch Goethe ein naturwissenschaftliches Gesetz, um Menschliches zu verdeutlichen. Allein er faßte den Begriff der chemischen Wahlverwandtschaft nur wie ein Gleichnis und vertrat die Überzeugung, daß der Geist des Menschen genug Kraft besitze, Leidenschaften zu überwinden, die wie etwas Naturgesetzliches erscheinen könnten. Zola machte den Menschen zum bloßen Ergebnis von Kräften, die der Natur entstammen, und nahm dem Menschen die Fähigkeit der Selbstbestimmung.

Zola war indes weit davon entfernt, wissenschaftlich erbrachte Entwicklungsgesetze lediglich durch gedanklich erschlossene Einzelfälle zu veranschaulichen. Vererbung und Anpassung dienten ihm vielmehr bloß zu Wegweisern auf langen und mühsamen Wegen fleißigen Beobachtens und unermüdlichen Sammelns von Merkmalen. Zola stellte sich da vollends auf den Standpunkt der Brüder Goncourt. Der Boden, auf dem der einzelne Roman spielte, sollte möglichst wahrheitsgetreu wieder-

gegeben werden: das Leben im Bergwerk, in einem Warenhaus, im Atelier des Künstlers, das Dasein des Bauern, der Betrieb der Eisenbahn. Der Reichtum an Beobachtung nahm den Romanen das Starre einer bloßen Versinnlichung naturwissenschaftlicher Gesetze. Er diente aber von vornherein nur dem Gedanken der Wirkung des Milieus, nicht der Lehre von der Vererbung. Wirklich verhüllte er das Ausgetüftelte eines Aufbaus, der auf den Grundsätzen der Biologie ruhte, und umkleidete es mit einem Gewande, das nicht nur bunt, auch echter und wahrheitsgetreuer war als die Darstellung von mehr oder minder seelisch belasteten Menschen. Dauerhafter bleibt, was Zola beobachtet, als was er mathematisch ausgerechnet oder von der Physiologie gelernt hat.

Letztes und wichtigstes Ziel von Zolas rastloser Beobachtung aber war ihm, daß der Phantasie alle Arbeit abgenommen werde. Er war überzeugt, daß aus einer gedanklichen Ordnung der Beobachtungen sich unmittelbar der Roman ergeben müsse. Half ihm der Gedanke der Vererbung und Anpassung in den Reichtum der Menschen einer langen Romanreihe Ordnung und Notwendigkeit bringen, so ergab sich aus der gründlichen Prüfung eines Milieus Inhalt und Ziel des einzelnen Romans. Notwendig mußte — so meinte Zola einstimmig mit den Goncourt — aus den Zuständen eines Bergwerks sich eine Dichtung von Ansätzen zu gesellschaftlichen Umstürzen ergeben, aus der Luft eines Ateliers die Tragödie einer problematischen Künstlernatur, aus der Umwelt französischer Landwirtschaft eine Erzählung von der ichsüchtigen Engherzigkeit des Bauern. Etwas Übertreibung bestand in diesem dichterischen Glaubensbekenntnis, bestand in der Ansicht, daß der Plan einer Dichtung durch die gesammelten Zeugnisse, die „documents", schon gegeben sei. Doch ein richtiger künstlerischer Gedanke lag all dem zugrunde: die innere Notwendigkeit des Aufbaus der ganzen Bändereihe, aber auch des Inhalts und des Grundgedankens jedes dieser Romane ist in den „Rougon-Macquart" weit strenger als in ihrem Vorbild, in Balzacs „Comédie humaine". Zola organisiert das Ganze geschickter als Balzac.

Die Aufgaben einer geschlossenen Romanreihe hatte sich Goethe niemals gestellt, auch nicht in den „Wahlverwandtschaften". Dennoch tut sich hier zwischen dieser Dichtung und den „Rougon-Macquart", dann auch den spätern, enger umgrenzten Romanfolgen Zolas eine Beziehung auf. Auch Goethe wußte sehr wohl, daß ihm der Begriff der Wahlverwandtschaft die Sauberkeit und Übersichtlichkeit der Architektonik sicherstelle.

Zola stützte sich nicht nur auf Beobachtung, er strebte nach einer neuen und besseren Art des Beobachtens. Gleich dem Freilichtmaler Eduard

Manet legte er alles Gewicht auf Beobachtung, die von keiner überkommenen Vorstellung beeinträchtigt wäre. Manet spielte die Eindrücke, die sich seinen Augen boten, gegen die Vorstellungen aus, gegen die vielfach getrübten Erinnerungsbilder von älteren Eindrücken. Er warf der Malerei vor, daß sie nur aus überkommenen Vorstellungen schöpfe und darüber das rechte Sehen versäume. Eindruckskunst, Impressionismus hieß daher sein Ziel. Zola nahm diesen Wunsch auf und suchte ihm auf dichterischem Gebiet nachzukommen.

Zugleich machten sich bei Manet wie bei Zola stoffliche Absichten fühlbar. Nach ihrer Meinung sah die bestehende Kunst nicht nur unrichtig, sie wollte vieles nicht sehen, und zwar aus falschem Schamgefühl. Zola forderte für die Kunst den ganzen Umkreis des Lebens, vor allem das Gebiet des Geschlechtlichen. Gerade diese stoffliche Eigenheit von Zolas Naturalismus ging ja den Deutschen am raschesten auf. Theophil Zolling, der Deutschschweizer, betonte schon 1881 die Übereinstimmung, mit der so Zola wie Manet Häßliches, Gemeines, Abstoßendes, menschliche Vertiertheit, das Überwiegen des Sinnlichen über das Geistige und Sittliche darstellte. Manets Buchschmuck zu Zolas Roman „L'assomoir" bestätigte ihm diese Beobachtung.

Schon bedeutete es einen Schritt, den Zola nur selten gewagt hatte, wenn man versuchte, die neue Lehre von den Eindrücken, die nicht durch überkommene Vorstellungen getrübt waren, aus dem Bereich des Häßlichen, Widerwärtigen, Bedrückenden überzuleiten in eine minder unerquickliche Schicht des Lebens. Die Deutschen überließen solche Weiterführung, die noch immer mit den Entwicklungsgesetzen arbeiten konnte, zumeist den Franzosen. Mindestens geriet in Deutschland noch mehr als in Frankreich der Naturalismus, der nicht das Elend der niederen Gesellschaftsschichten vergegenwärtigte, nicht Armeleutepoesie war, leicht wieder in die ausgetretenen Gleise längstgebräuchlicher Schilderung bürgerlichen Lebens.

Einen Schritt von größerer Tragweite, der über Zola hinausführte, beanspruchte Arno Holz zu tun, als er den „konsequenten Naturalismus" verkündigte und durch die Formel erläuterte, die Kunst habe die Tendenz, Natur zu sein, sie werde Natur nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung. Verzicht auf die physiologischen Gesetze lag unausgesprochen in diesen Worten. Das führte auch noch über Ibsen hinaus, der gleichfalls die Vererbung zu einer wichtigen Voraussetzung seiner Tragik machte. Holz meinte indes vor allem eine Erneuerung des Ausdrucksmittels der Wortkunst, des Sprachblutes. Hatte aber Zola nicht Gleiches geleistet? Hatte ihm ein neuer sprachlicher Ausdruck nicht unerläßlich geschienen für

die Wiedergabe von Eindrücken, die noch keiner in solchem Umfang gebucht hatte? In der Anwendung wurde aus der Lehre von Holz bloß eine noch viel genauere, peinlich mikroskopische Wiedergabe von Eindrücken. Burschikos nahm er mit seinem Genossen Johannes Schlaf das Recht in Anspruch, einen Stiefelabsatz so eindringlich zu studieren, wie es Zola und andere an Bergwerken oder Fabriken versucht hatten. Holz und Schlaf wandten in ihrer Skizze „Papa Hamlet“ (1889) viele Zeilen an die Darlegung der nächtlichen Beleuchtung eines Proletarierzimmers und an deren wechselnde Erscheinung. Über Zola gingen sie hinaus und die Absichten der nächsten Zukunft nahmen sie vorweg durch ihre Fähigkeit, den Augenblick mit neuen Augen und neuen Ohren zu erhaschen und ihn in Worte von sinnlicher Kraft umzusetzen. Flüchtig vorbeieilende Eindrücke hatte Zola kaum schon mit gleicher Kunst festgehalten. Doch das Stoffgebiet Zolas verließen sie in ihren konsequent naturalistischen Werken nicht. Ebenso verhielt sich zunächst Gerhart Hauptmann, der öffentlich aussprach, wie sehr er sich den Vorgängern Holz und Schlaf verpflichtet fühlte.

Auch die beiden Freunde meinten gleich Zola, daß ihre Beobachtung zu reinerer Erfassung der Wahrheit führe. Sie vertrauten der Schärfe ihrer Sinne. Immerhin bezeugte ihre ausschließliche Betonung des Werts, den innerhalb dichterischen Schaffens das Mittel des Ausdrucks, das Wort, behauptet, daß sie der eigentlichen Absicht des Impressionismus der Maler noch näher gekommen waren als Zola selbst. Malerische Eindruckskunst schritt ja rasch weiter zu neuen Mitteln ihrer Kunst. Sie faßte das Wort Eindruck im strengsten Sinn und wollte nur noch die Farbeneindrücke wiedergeben, ohne sich um die Dinge zu kümmern, die den Eindruck wachriefen. Sie nahm Farbenflecken wahr und malte sie, unbekümmert um die Lokalfarbe der Gegenstände, unbekümmert überhaupt um deren Umrisse. Sie ging bald vom Farbenfleck zum Farbenpunkt über. Sie wollte grundsätzlich nicht in deutlichen Umrissen sehen, weil sie in ihnen wie in der Lokalfarbe nur das Ergebnis langer und wiederholter Beobachtung und eines zusammenfassenden Denkvorgangs erblickte, die beide gleichmäßig die Reinheit des Eindrucks beeinträchtigten.

Zu Beginn der achtziger Jahre spiegelten sich die künstlerischen Absichten des malerischen Impressionismus der Franzosen, der damals beinahe schon zwei Jahrzehnte alt war, im Kopfe des geistreichen deutschen Kritikers Theophil Zolling etwa so. Bloß Eindrücke werden gemalt. Alle Farbentöne der Natur, sogar die grellsten und sonderbarsten, werden unmittelbar nebeneinander gestellt. Das Kolorit ist alles, die Zeichnung nichts. Die neuen „Luftmaler“ (später sagte man: Freilichtmaler) setzen

alles ins vollste Licht. Der Sonnenschein verändert das Kolorit und hebt alle Farbenharmonie auf. An die Stelle der akademischen Perspektive tritt die Fleckentheorie. In der Entfernung gibt es keine Menschen, keine Gegenstände, sondern bloß Farbenflecke. Was sich aus der Entfernung nicht genau wahrnehmen läßt, erscheint wie ein irgendwie gefärbter Fleck; es wird also auch als Fleck gemalt. Der Einwurf liegt nahe, daß nur Kurzsichtige solche Eindrücke haben. Zolling erhebt ihn auch.

Etwa ein Vierteljahrhundert später, als der Impressionismus schon seinem Ende zuneigte, deutete der Wiener Maler A. F. Seligmann ihn etwas anders, nahm die Sache gründlicher, kam jedoch zu einem ähnlichen Ende. Der Impressionismus geht auf Gesichtserscheinungen aus, die von Malern früherer Zeiten nicht erfaßt oder absichtlich vernachlässigt worden waren: auf relative Licht- und Farbenwerte, Kontrast- und Komplementärwirkungen, Erscheinungen also, die, wenn sie besonders stark sind, zu optischen Täuschungen führen. Ein Gesicht, das auf der einen Seite vom kalten Tageslicht, auf der andern von grünlichen Laubreflexen beschienen ist, erscheint dort bläulich, hier grünlich gefärbt. Freilich berichtigt unsere Erfahrung den Scheindruck sofort. Wir wissen, daß das Gesicht eine rötlichgelbe Lokalfarbe hat. Und wir ergänzen sie, wir sehen sie mit. Der impressionistische Maler indes geht absichtlich auf den Schein aus, er übertreibt ihn, er malt das Gesicht veilchenblau und violett. Oder es erscheint in einer Landschaft, gegen die Sonne gesehen, ein bläulicher Fleck. Wird das Auge mit der Hand abgeblendet, so ist ein Gegenstand zu erkennen. Der Impressionist aber malt die Unform und Undeutlichkeit mit, ja er schafft durch Blinzeln Undeutlichkeiten, wo für ein normales Auge keine vorhanden sind. Wiederum wird Impressionismus als Kunst der Kurzsichtigen hingestellt. Wohl gibt Seligmann zu, daß Impressionismus das Flimmern der Luft und des Lichts, daß er überhaupt Bewegung auszudrücken verstehe wie keine andere Malerei. Aber er bezeichnet als tatsächliches Ergebnis des Impressionismus die Unkenntlichkeit des dargestellten Gegenstandes.

Heute ist erwiesen, daß die malerische Eindruckskunst Vorläufer hat, und zwar auf den Höhen der Malerei früherer Jahrhunderte. Sie möchte nur im tiefsten Sinn des Wortes Malerei sein, d. h. Kunst des Lichts und der Farben. Sie meidet die scharfen Umrisse linearer Zeichnung, die strenge und ebenmäßige Tektonik der Baukunst, die Klarheit der Zergliederung, die sich nicht aus den Eindrücken ergibt, sondern auf gedankliche Absichten zurückgeht und Dinge um ihrer selbst willen darstellen und zur Geltung bringen will. Sie möchte dem Leben und dem bewegten Augenblick nahebleiben, wie sie sich dem Auge darbieten, nicht eine Form

verwirklichen, die über der Erscheinung steht und sie in etwas zeitlos Allgemeines umsetzt. Rembrandt strebte nach solchen Zielen, in vollem Gegensatz zu den Malern der Hochrenaissance des Cinquecentos. Doch auch die andern Maler des Barocks verzichten auf die wesentlich nichtmalerischen Eigenheiten der Maler der Hochrenaissance. Nur sehr wenige freilich bedeuten einen so starken Gegensatz zu den feststehenden, überindividuellen Formen, die vom Leben abrücken, wie Rembrandt. Diese Formen sind ein Ergebnis antik-klassischen und romanischen Formgefühls. Die Eindruckskunst der französischen Maler hingegen ist ein Zugeständnis an Rembrandts germanischen Formwillen, der mit dem Formwillen des deutschen dichterischen Klassizismus und der deutschen Romantik sich berührt. Die französischen Eindrucksmaler, und was sich in Frankreich ihnen anschloß, widersprechen grundsätzlich dem überkommenen französischen Formbegriff und stellen sich auf den Boden deutscher Form.

Allein sie gehen noch entschieden weiter in der Ablehnung aller Kunstmittel, die auf gedanklicher Zurechtlegung des Eindrucks beruhen. Sie wollen die Frische und Reinheit des augenblicklichen Eindrucks ungebrochen ins Kunstwerk gelangen lassen. Sie wehren alle Eingriffe ab, die auf älterer und wiederholter Beobachtung beruhen. Die Vorstellung, das Erinnerungsbild, das von einem früheren Eindruck oder von mehreren in uns bleibt, bedingt und verändert den Eindruck, den der gleiche Gegenstand das nächste Mal in uns wachruft. Wir meinen wiederzuerblicken, was wir schon einmal gesehen haben, und bringen uns selbst um die Möglichkeit, das Neue und Eigene des Eindrucks zu fassen. Die Eindruckskunst will solche Eingriffe, die ihr wie Fälschung des Eindrucks erscheinen, um jeden Preis abwehren. Wir sollen nicht belastet von unsern Vorstellungen sehen, nicht aus unsern Eindrücken gedanklich die Dinge erschließen, auf denen der Eindruck beruht, nicht aus unserer Erfahrung die Seheindrücke berichtigen. Sonst geht das Echte des Eindrucks, geht zugleich die Wahrheit verloren; und an ihre Stelle tritt ein verwaschenes Mittelding von richtiger Beobachtung und gedanklicher Zurechtlegung. Der Maler, der ein Auge, eine Vase, ein Haus, einen Baum und nicht Licht- und Farbeneindrücke malen will, verfällt für den Impressionisten in solche Irrtümer.

Durch diese Ansichten näherte sich die Eindruckskunst ganz beträchtlich dem Standpunkt der relativistischen Erkenntnistheorie, die in dem Dingbegriff nur ein bequemes Mittel raschester Orientierung, nur eine denkökonomische Handhabe erblickt, nicht aber innere Wahrheit ihm zuerkennen kann. Beiden galt nur der Eindruck als etwas Festes, nur die Spiegelung, die den sogenannten Dingen in unsern Empfindungen ersteht.

Diese Spiegelung sucht der Relativist möglichst genau zu fassen und auf ihre Bedingungen zu prüfen. Sie ist ihm die sicherste Grundlage aller Schlüsse, die er im Dienst der Erkenntnis zieht. Eine Wahrheit, die über diese Spiegelung hinausgeht, gibt er nicht zu, hält er mindestens für unergründlich. Ihm genügen die Beziehungen, die Relationen, die zwischen unsern Empfindungen bestehen. Wieweit diese Empfindungen ein höheres, von ihnen unabhängiges wahres Sein wiedergeben oder verhüllen, läßt sich — so meint es relativistische Lehre im Gegensatz zu idealistischer Erkenntnistheorie, zunächst zu Kant — nicht nachweisen. Jeder Versuch solchen Nachweises führt nach ihrer Ansicht nur zu metaphysischen Träumen.

Die Erkenntnislehre des Relativismus wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von dem österreichischen Physiker Ernst Mach ausgestaltet. Seine „Beiträge zur Analyse der Empfindungen“ begannen schon 1886 die ausschließliche Bedeutung der Empfindungen für unsere Erkenntnis darzutun. Zu durchgreifenderer Wirkung kam Mach erst, nachdem er 1895 seine Lehrkanzel an der Universität Prag mit einer Wiener Professur vertauscht hatte. In dem nächsten Jahrzehnt schuf er die Erkenntnislehre der neuesten Naturwissenschaft.

Mach beschränkte die Elemente des Wirklichen auf die Empfindungen: Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten. In den Sinneseindrücken spricht sich alles aus, was wir von der Welt zu erkennen vermögen. Alles, was wir zu wissen wünschen können, wird durch Lösung einer Aufgabe von mathematischer Form geboten: durch die Ermittlung der funktionellen Abhängigkeit, die zwischen den sinnlichen Elementen waltet. Mit dieser Kenntnis ist die Kenntnis der sogenannten Wirklichkeit für Mach erschöpft.

Mach schränkt die Grenzen unseres Erkennens ein. Doch innerhalb dieser Grenzen dringt seines Erachtens die Erkenntnis zu voller Gewißheit vor. Sinnestäuschungen läßt die Wissenschaft nicht zu. Was wie Sinnestäuschung gefaßt werden kann, ergibt sich der Analyse als Erscheinung von mathematischer Notwendigkeit, etwa der Stock, der, ins Wasser gehalten, einen Knick zu bekommen scheint. Die Feststellung der Sinnesempfindungen ist überdies von den persönlichen Einflüssen der Beobachter leicht zu befreien und mit wissenschaftlicher Strenge mühelos durchzuführen.

Unhaltbar ist nach diesen Voraussetzungen die Annahme, daß die Erscheinung etwas Trügerisches sei, hinter dem sich ein fester Kern befinde. Aber nicht nur Kants „Ding an sich“, das einen solchen festen Kern bedeutet, wird von Mach verworfen, auch in dem bloßen „Dinge“ des

alltäglichen Sprachgebrauchs erblickt er nur einen Zwillingsbruder des Dings an sich und spricht ihm jede Bedeutung für die Erkenntnis ab.

Mach gibt zu, daß er von einem idealistischen Standpunkte ausgegangen sei, allein er legt Wert darauf, daß man wisse, er habe diesen Standpunkt überwunden. Ausdrücklich scheidet er seine Überzeugung von der Weltanschauung des irischen Denkers Georg Berkeley aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch für Berkeley sind die Empfindungen von entscheidender Wichtigkeit. Sie gelten ihm mehr als die sogenannte Außenwelt. Die Außenwelt ist für ihn nicht vorhanden, weil sie nur aus Empfindungen sich zusammensetzt. Allein die Empfindungen bestehen ihrerseits nur in dem aufnehmenden Geiste des Menschen. Die sinnlichen Dinge sind nur Inhalt des Bewußtseins. Darum gibt es für Berkeley bloß Geister und deren Vorstellungen.

Umgekehrt sind für Mach bloß die Empfindungen wirklich. Der Geist, in dem die Empfindungen zum Bewußtsein gelangen, das „Ich“, gilt ihm nur als eigenartiger Zusammenhang der Empfindungen. Ein „Ich“ hat für Mach keine andere Bedeutung als ein „Ding“. Ich und Ding sind ihm nur vorläufige Annahmen, die keine Bedeutung für die Wirklichkeit haben.

Durch die Preisgabe des Ichs entgeht Mach einer Gefahr, der noch Berkeley sehr nahe gekommen war. Der Solipsismus behauptet, die Welt bestehe überhaupt nur im Bewußtsein des einzelnen Betrachters. Er führt auf dem Gebiet nicht der Sittlichkeit, sondern des Erkennens den Egoismus zu seinen letzten Folgerungen. Berkeley könnte als Solipsist gefaßt werden, wenn er nicht ausdrücklich versicherte, daß die Welt nicht bloß im Bewußtsein des einzelnen Menschen, sondern im Bewußtsein aller liege. Auch Mach mußte sich gegen die Zumutung wehren, er sei Solipsist. Tatsächlich widerspricht er durch seine Lehre vom Ich durchweg allem Solipsismus.

Mach gibt das Ich auf. Trotzdem ist er sich bewußt, daß für instinktive Auffassung das Ich sogar das Wichtigste und Beständigste bedeute. Er gesteht zu, daß wir praktisch die Ichvorstellung so wenig entbehren können wie die Körpervorstellung. Aber wir sollen uns bewußt bleiben, daß Ich und Körper und Ding nur Namen sind, um relativ konstante Gruppen von Empfindungen mit dem geringsten Aufwand von Gedanken zu bezeichnen.

Mach möchte das Erleben unmittelbar zu packen suchen. Aufgabe der Wissenschaft ist ihm, das bloß Erlebbare, das sich dem begreifenden Denken entzieht, festzuhalten und dem Denken zu unterwerfen. Allein er weiß, daß er fordert, was über Menschenkräfte geht. Viel zu reich ist das

Erleben, als daß es unmittelbar in seinem ganzen Umfang dem Menschen bewußt werden und bleiben könnte. Daher gibt Mach den Wert des Ordnens und Organisierens der Gedanken ebenso zu wie das Herausheben des Wesentlichen in Begriff und Urteil. Denkökonomie nennt er solch abkürzendes Verfahren. Es gilt ihm als Notbehelf, doch als etwas Unentbehrliches. Es führt nicht zur eigentlichen Erkenntnis, aber es kürzt den Weg zur Erkenntnis ab. Es ist ein Zugeständnis an die Schwäche des Menschen, der ja doch nicht imstande wäre, in seinem eigenen Selbst zu erleben, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist und war.

Der Relativismus erledigt den Glauben des naiven Realisten, daß die Sinne ein restloses Erfassen der Dinge ermöglichen, daß Wahrnehmungsinhalt und Objekt schlechtweg zusammenfallen. Den Irrtum des naiven Realismus hatte ältere Erkenntnislehre längst aufgedeckt. Doch die geringe Denkschulung des materialistischen Zeitalters vergaß das oder übersah es mit Willen. Dem Glauben des naiven Realismus hatte mit Zola der Frühnaturalismus gehuldigt. Er meinte durch genaue Beobachtung die Dinge selbst erkennen zu können. Relativistisch blieb der künstlerische Impressionismus im engeren Sinn des Wortes, blieben die Maler der Farbenflecken und Farbenpunkte bei den Spiegelungen stehen, die sich im Betrachter ergeben. Sie malten nicht Gegenstände, sondern ordneten die Farben so an, daß ihre Spiegelung im Auge des Beschauers die gleichen Eindrücke wecke wie das Stück Welt, das im Kunstwerk zur Erscheinung kommen sollte. Gleichgültig wurde, wie der Gegenstand in unserer vorstellenden Erinnerung und in unserm Denken sich gab. Nur eine Farben- und Lichterscheinung, die dem Künstler aufgegangen war, wurde mit künstlerischen Mitteln von gleichem optischem Werte wiedererweckt.

Noch immer drehte sich alle Kunsttätigkeit um das Treffen. Wirklich ergab sich aus der neuen Methode eine ganz überwältigend echte Abspiegelung der Welt. Farben- und Lichterscheinungen, die einer älteren Malerei der Gegenstände fremd und unzugänglich geblieben waren, wurden für die Malerei erobert und wirkten schier zauberhaft. Leben und Bewegung schien an die Stelle starrer und trockener Ausfüllung harter Umrisse zu treten.

Wer diese neue Technik auf die Wortkunst übertrug, mußte an die Stelle der neuen Farbenkunst eine neue Wortkunst setzen. Jetzt vollzog sich in vollem Sinn des Worts die Erneuerung des Sprachbluts, die von Holz gefordert worden war. Die gebräuchliche Dichtersprache schien viel zu arm zu sein und unfähig rechter Bezeichnung der Überfülle neuer Eindrücke, die sich dem impressionistischen Betrachter enthüllten.

Weil der Impressionismus dem Gegenstand alles nahm und den Sinnen allein alle Rechte überließ, weil das Objekt entwertet wurde und nur das Subjekt zu entscheiden hatte, wurde — im Gegensatz zu Zolas Lehre — der persönlichen Willkür Tür und Tor geöffnet. Ja, es hieß, daß von einer gesetzlichen Verwandtschaft der Eindrücke mehrerer Menschen keine Rede sein könne. Als Hermann Bahr 1891 sich anschickte, den Naturalismus zu überwinden und an dessen Stelle neueren Leistungen französischer Kunst und Dichtung Raum zu schaffen, verwarf er den naiven Realismus Zolas mit dem Einwand, daß jeder Mensch andere Sinne und andere Nerven, also auch ein besonderes Bewußtsein besitze und deshalb seine besondere Wahrheit habe. Bahr kam dem Solipsismus bedenklich nahe. Die relativistische Erkenntnislehre hätte seine Annahmen nicht gebilligt. Allein in der Welt der Kunst tat sich die Meinung auf, Wahrheit sei etwas Reinpersönliches, jeder Mensch sehe die Welt anders. Nun galt es nur noch, durch die künstlerische Leistung zu verraten, wie der einzelne Künstler die Welt sehe. Der beabsichtigten wissenschaftlich genauen Objektivität des Frühnaturalismus folgte ein schrankenloser Subjektivismus. Das reinpersönliche Erlebnis sollte fortan allein sich in der Dichtung kundgeben. Mit Bewußtsein verzichtete man auf Allgemeingültigkeit. Der Wiener Peter Altenberg gab im Sinn des neuen Subjektivismus 1896 seinem ersten Buch die bezeichnende Überschrift „Wie ich es sehe".

Aus dem Äußern ging es weiter ins Innere. Man begann den geheimnisvollsten Offenbarungen der eigenen Seele nachzugehen. Das Ich sollte den dunkeln Stimmen seiner Innenwelt lauschen. Von einer höchsten Entwicklungsstufe des Realismus eröffnete sich unversehens ein Weg ins Romantische hinein. Wie im Zeitalter der deutschen Romantik wandte man sich der Nachtseite der Naturwissenschaft und ihren Wundern wieder zu. Weil man gut romantisch überzeugt war, das letzte Seelengeheimnis lasse sich nicht in klare Worte fassen, sondern nur andeuten, begann man mit Symbolik zu arbeiten. Symbolismus nannte sich die neue Richtung. Als Neuromantik durfte sie mit einigem Recht sich ausgeben. Da sie dem Ich eine Bedeutung zuerkannte, wie sie von der alten Romantik nach Fichtes Vorgang dem Ich zugebilligt wurde, kam auch zeitweilig für sie nach französischem Vorgang das Wort Egotismus auf.

Der starke Gegensatz der neuen Richtung zum Naturalismus, der Wert, den sie dem Innenleben des Menschen zuweist, nähert sie dem Expressionismus. Allein noch bleibt ein unüberbrückbarer Gegensatz bestehen, der die Annahme einer engeren Verwandtschaft der neuromantischen

Symbolistik und der jüngsten Ausdruckskunst hinfällig macht. Heute soll die Kraft des Geistes die Welt künstlerisch formen, damals lief es doch nur auf eine andere Art des Treffens hinaus. Immer noch wahrte man die Haltung des Beobachters und Betrachters. Beobachtet und betrachtet wurde nur im Widerspiel zum Naturalismus die innere Erscheinung. Nicht geistige Tat, sondern emsiges Abhorchen versteckter Seelenregungen war Gebot. Was künstlerisch zutage trat, mochte dabei gelegentlich schon der Wirklichkeit so fern stehen wie manche Schöpfung der neuen Ausdruckskunst. Es erhob indes den Anspruch, Ergebnis innerer Schau, nicht des schaffenden Denkens zu sein. Der Symbolismus ist notwendig viel weicher, hingebungsvoller, müder oder (wie man sagte) dekadenter als die Ausdruckskunst. Neben dem Symbolismus wirkt noch der Frühnaturalismus gesund und kraftvoll, tatenlustig und bereit, die Welt neuzuschaffen, mag er auch die Gebärde des Empfangenden wahren, die ebenso dem Symbolismus eignet.

Die gesteigerte Bedeutung, die dem Innenleben des Menschen zugebilligt wurde, lieh der Ergründung der Seele des Menschen neuen Wert. Auf wissenschaftlichem Gebiete schien dank der herrschenden geringen Einschätzung anderer philosophischer Tätigkeit fast nur noch psychologische Forschung dem Philosophen ein Lebensrecht zu leihen. Im Sinn der Zeit wurde empirisch und nach den Methoden der Naturwissenschaft Seelenerforschung getrieben. Die neuen Erregungszustände der Seele, die sich aus einem rasch vorwärtseilenden, immer mehr mechanisierten, immer höhere Anforderungen stellenden Leben ergaben, blieben daneben wesentlich dem Dichter überlassen. Er stellte die Reizsamkeit (so bezeichnete Karl Lamprecht das seelische Verhalten des Gegenwartsmenschen), die er in sich selbst verspürte, in seinen Gestalten dar. Schon wurde Zola wie seinen Gewährsmännern Flaubert und den Goncourt verdacht, daß sie die Tiefen der Seele nicht hinreichend ausschöpften. Henri Beyle-Stendhal kam zu neuen Ehren. Paul Bourget verfocht die entscheidende Bedeutung des psychologischen Romans, ja er gab in seinen eigenen Romanen wesentliche Züge des dichterischen Impressionismus auf, um der Zergliederung menschlicher Seelenvorgänge desto ausgiebiger dienen zu können. Tolstoi und vor allem Dostojewski boten von vornherein viel Seelisches. Zwar enthüllten sie vor allem das Sonderleben der russischen Gesellschaft und zeichneten Menschen, deren Wesen und Leben sich beträchtlich von den Gewohnheiten des Mittel- und Westeuropäers unterschied. Allein das Fremde und Befremdende sagte Lesern besonders zu, die nach unerwarteten Offenbarungen auf seelischem Felde dürsteten. Aus Tolstois älteren Romanen, aus „Krieg und Friede“ (1865) und „Anna Karenina“ (1875—77),

lernte man überdies geheimnisvolle Seelenvorgänge kennen, die bisher dem Märchen oder mindestens unrealistischer Dichtung vorbehalten geblieben waren, daher in künstlerischen Werken von voller Wirklichkeitsechtheit wie etwas Neues und Ungeahntes erschienen. Vielleicht war der Zeit die Fähigkeit Tolstois, jedem seiner Menschen tief ins Herz zu blicken, ihn nach allen seinen kleinen und kleinsten Erlebnissen und nach seiner ganzen Entwicklung wie eine geschlossene Persönlichkeit von eigener Färbung erscheinen zu lassen, diese unerreichte Meisterschaft eines Menschenschöpfers, nicht einmal gleich wichtig.

Dostojewski ging weniger auf Einheitlichkeit seiner Menschen aus. Das Ich von Dostojewskis Persönlichkeiten ist etwas Fließendes und Wechselndes, ganz wie es der Relativismus meint. Dafür wird jeder einzelne Augenblick ihres Erlebens in Dostojewskis Hand zu einer Offenbarung feiner und feinster Abschattungen der Seelenvorgänge. Was nur wenige bisher dunkel empfunden hatten, gelangte durch Dostojewski zu treffender Aussprache.

Ibsen wiederum grub aus seinem Innern in unbarmherziger Selbstprüfung immer neue Möglichkeiten des Erlebens und des tragischen Irrens auf. Persönlichkeiten seiner Umgebung beobachtete er mit den Augen eines Detektivs. Die Frauen, die er kennen lernte, wiesen ihm dauernd neue Seiten weiblichen Gefühlslebens. Er beschränkte sich nicht auf Modelle aus nordischer Welt, gleichwohl behalten viele seiner Menschen etwas ausgesprochen Nordisches, mag Ibsen auch niemals auf so umfassende Spiegelung seiner Heimat ausgegangen und seinen Dichtungen, besonders den spätern Gesellschaftsstücken keinen so kräftigen Heimatserdgeruch geliehen haben wie Tolstoi und Dostojewski. Fast jedes seiner spätern Stücke bot auch Deutschen die Möglichkeit, sich in ihrem eigenen Erleben besser zu verstehen. Ja, angesichts von Ibsens Werken setzte auf deutschem Boden eine seelische Hypochondrie ein, die sich des eigenen Leids erst durch Ibsens seelisch leidende Menschen bewußt wurde. Einst hatten Männer sich in der schmerzlichen Haltung Byrons gefallen und gemeint, gleich ihm klagen und anklagen zu dürfen. Jetzt fühlte die Frau sich mißverstanden wie Nora und kämpfte mit Waffen Ibsens gegen den Mann. Doch auch die minder gewinnende Gestalt Hedda Gablers traf auf Geschlechtsgenossinnen, die ihr eigenes Leid in Tesmans Gattin verkörpert sahen. Ibsens Fähigkeit, durch strenge dichterische Formung den Ansprüchen der Bühne zu dienen, wurde sogar unterschätzt neben seiner Abzeichnung menschlicher Seelen von ungewöhnlicher Art. Überhaupt steigerte sich der Brauch des Naturalismus, die Formung der Dichtung lockerer und lockerer zu halten, mehr und mehr. Strenge Führung der

Linien dichterischer Baukunst widersprach ja den Grundabsichten der Eindruckskunst. Die Franzosen hielten freilich immer noch viel von der ebenmäßigen Baukunst fest, die ihrem Stilgefühl entgegenkommt. Aber Dostojewski und nordische Erzähler ließen impressionistisch ihre Dichtungen ohne fühlbare Formung hinströmen ins Grenzenlose.

Seelenergründung auf Kosten des dichterischen Aufbaus war das Schlagwort dieser Zeit. Wie der impressionistische Maler ein Stück Leben durch den Rahmen seines Bilds nur beiläufig umgrenzte und den Bildinhalt nicht in ebenmäßiger Ordnung dem Rahmen einfügte, so verzichtete der Eindrucksdichter auf ebenmäßige Verteilung innerhalb der fließenden Grenzen seines Romans und vor allem seines Dramas. Wohl ging dem Zeitalter allmählich die Bedeutung Hebbels und Otto Ludwigs auf. Doch sie wurden fast nur als Seelendeuter gewürdigt. Daß Hebbel ein Meister der Anordnung war, daß Ludwig zwar Tragik nur aus Seelischem ableiten, aber Seelenforschung nicht an die Stelle tragischer Baukunst setzen wollte, entging den meisten.

Zu neuem Leben erwachte deutsche Romantik. Novalis fand eine überraschende Wiedergeburt. Im Sinn der Zeit wurde sein Denken und sein Schaffen fast nur von der Seite genommen, die dem Impressionismus und der Seelenforschung sich näherte, und seine wie der ganzen Frühromantik enge Verknüpfung mit der idealistischen Philosophie unterschätzt. Ein Wegweiser impressionistischer, ja ausdrücklich symbolistischer Dichtung, der Belgier Maurice Maeterlinck, berief sich auf Novalis. Maeterlincks ahnungs- und stimmungsschwere Dramen, dem Schicksalsdrama romantischer Zeit naheverwandt, eröffneten eine Welt willensschwacher, von den verborgenen Kräften eines traumhaften Innenlebens gefesselter Menschen. Romantisch im vollen Wortsinn war das Wunderbare, das sich in Maeterlincks Dichtung auftat. Es war inneres Erlebnis von willenlähmender Macht und kam aus der Welt des Unbewußten. Kurz nach dem wirklichkeitsfrohen Naturalismus Zolas, ja unmittelbar neben ihm gedieh das Märchen wieder zu seinem Recht. Symbolisches ward hineingeheimnißt. Auch Ibsen begann in der Reihe seiner letzten Stücke das Symbolische stärker und stärker zu unterstreichen.

Als Apostel Maeterlincks wirkte auf deutschem und besonders auf österreichischem Boden Hermann Bahr. Dem Naturalismus sagte er als einer der ersten ab. Er verkündete dessen Überwindung den jungen österreichischen Dichtern und gab ihnen durch Verdeutlichung der Absichten symbolistischer Eindruckskunst kräftigen Rückhalt. Im Impressionismus lag viel, was dem österreichischen, vor allem dem Wesen des Wieners entgegenkam: feinfühlige Hingabe an den Augenblick, geringe Betonung tat-

kräftigen Willens, Beobachtung der vielgestaltig gaukelnden Stimmungen des Innenlebens. Hugo von Hofmannsthal brachte all das mit und lieh ihm den bezaubernden Glanz seiner Sprache. Peter Altenberg schenkte der Kunst, dem Augenblick seinen Eindruck abzulauschen, den Formreiz vielsagend andeutender Kürze. Die Breite des Naturalismus, auch noch des konsequenten, fand dank gegensätzlichem Formwillen hier ihr volles Widerspiel.

Überwunden waren die sozialdemokratischen Neigungen des Naturalismus, war die Armeleutdichtung. Nur Auserlesenen war ja die seelische Verfeinerung zuzumuten, die der neuesten Kunst gerecht werden und ihr zugleich zum Gegenstand dienen konnte. Aus dem Dunkel, in dem der Arbeiter des Nordens sein Leben verbringt, flüchtete die neue Jugend schönheitsdurstig nach dem sonnigen Lichte des Südens. Jetzt wurde die italienische Renaissance ein Lieblingsgebiet vor allem österreichischer Dichter, aber auch der Norddeutschen, die in die Bahnen Hofmannsthals einlenkten. In d'Annunzio vereinigte sich, was deutschem Lebensgefühl der Zeit an Italien begehrenswert erschien. Ein berauschender Reichtum an bewegten Farbenstimmungen, getragen von rastloser seelischer Bewegtheit, lebte sich bei dem sprachgewaltigen Italiener in betörender sinnlicher Glut aus. Voll flimmernden Glanzes wechselten da Stimmungen des Tages und der Nacht. Karg erschien neben solcher Stimmungskraft das Italien Paul Heyses. Es war, als ob Rembrandts Verlebendigung der Farbe und des Lichts sich des Farben- und Lichtreichtums Italiens bemächtigen wollte, in vollem Gegensatz zu den altbewährten Bräuchen italienischer Kunst. Aufgegeben war die ruhige Linienführung. Noch im Zeitalter des Barocks hatte Italien gleiche flirrende Bewegtheit sorglich gemieden.

D'Annunzios Künste machten sich bald in deutscher Dichtung fühlbar. Doch noch blieb der Kunst Wiens und der Kunstdeutung Hermann Bahrs ein Schritt zu tun übrig. Klimt schuf eine Malerei, die dem Impressionismus den letzten Wesenszug hinzufügte, indem sie Bilder zeitigte, die das ewige Fließen der Erscheinungen durch die Farbengebung fühlbar machten. Bahr nannte es den höchsten Reiz von Klimts Kunst, wie diese Bilder unter unseren Augen aufflammen und wieder verrauchen. Das „panta rhei" Heraklits war für die Malerei scheinbar gewonnen. Bahr suchte diese Kunst des vorbeieilenden Augenblicks zu rechtfertigen durch die Erkenntnistheorie des relativistischen Naturforschers Ernst Mach. Ja, er bezeichnete Machs Erkenntnistheorie schlechtweg als „Philosophie des Impressionismus". Wohl sprach Bahr immer noch und gar nicht im Sinne Machs von der Wahrheit, die vielleicht hinter der Erscheinung

liegt, maß auch der Erkenntnislehre Machs eine Subjektivität zu, die ihr widersprach. Allein ein Zusammenhang besteht sicherlich zwischen solcher Eindruckskunst und relativistischer Lehre von dem Erkenntniswert der Empfindungen. Besonders gern lernte Bahr von Mach, daß das „Ich" nur eine denkökonomische Annahme sei und nichts Festes und Wirkliches bedeute. Bahr nutzte auch die Lehre vom „unrettbaren Ich" für die Deutung impressionistischen Gestaltens.

Der Impressionismus begnügte sich nicht länger, den Augenblick festzuhalten. Überzeugt, daß alles ewig fließt, eines in das andere verrinnt und in unablässiger Verwandlung immer nur wird, nie ist, verwischte Klimts Malerei alle Grenzen und löste alles in ein tanzendes Flirren und Flimmern auf. So lautete Bahrs Deutung; sie zog die letzten Folgerungen aus der Absicht, dem Leben ganz nahezubleiben und eine Form zu verlassen, die neben und über dem Leben ein Sonderdasein von eigener Gesetzlichkeit hat.

Abkehr von der Eindruckskunst

Hauptgrundsatz des Impressionismus war, das Denken auszuschalten. Alles Begriffliche, mit dem ältere Kunst gearbeitet hatte, sollte verschwinden, damit die Reinheit des künstlerischen Eindrucks nicht beeinträchtigt und dessen Wiedergabe nicht verfälscht werde. Soviel neue technische Handgriffe der Lösung der neuen künstlerischen Aufgabe dienstbar gemacht wurden, den Begriff einer Form künstlerischen Gestaltens beschränkte der Impressionismus gleichwohl auf die Mittel, die zur Versinnlichung des einzelnen Ganzen von Eindrücken benötigt wurden. Eine Form, die über den Kunstwerken stehe, die gleich der Ideenwelt Platons ihr Sonderleben habe und im einzelnen Kunstwerk nur zu einer annähernden Erscheinung gelange, wollte er nicht zugeben. Die Bedeutung solcher überindividueller Form vertrat auf dem Gebiet deutscher Dichtung zuerst wieder Stefan George. Obwohl er und seine Anhänger in manchem der Neuromantik nahestanden, obwohl Vertreter des Impressionismus zeitweilig sich zu ihm gesellten, schied er sich durch die Strenge, mit der er reinste Gestaltung der dichterischen Form forderte, von der Kunst vielgestaltig beweglicher Erfassung des Augenblicks. Völlig verwarf er den Naturalismus. Er hielt ihm vor, daß er durch den Brauch, gewisse begleitende Bewegungen einer Handlung um der Vollständigkeit willen zu fordern, jedes Werk großen Zuges unmöglich mache. George wurde zu einem der siegreichsten Bekämpfer naturalistischer Breite. Er nahm zugleich Nietzsches Wunsch nach einer neuen deutschen Kultur, neben der alles menschliche und künstlerische Verhalten sowohl der Umwelt wie der

nächsten Vergangenheit bare Kulturlosigkeit war, als erster auf. Ein machtvoller Wille gab sich in ihm kund und stellte sich der hingebungsvollen Empfänglichkeit des Impressionismus entgegen. Das Denken kam in seiner Schule wieder zu Ehren, auf künstlerischem, auf kulturellem, auf menschlich-sittlichem Gebiete. Hier wurde wirklich manches vorweggenommen, was jetzt zum Durchbruch gelangt. Noch merklicher ist der Zusammenhang zwischen Adolf Hildebrand und der Gegenwart.

Im Jahre 1893 versuchte der Bildhauer Adolf Hildebrand sein eigenes Schaffen zu rechtfertigen und den Impressionismus zu widerlegen in der Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst". Hildebrand war in stetem Gedankenaustausch mit seinen beiden Freunden, dem Maler Hans von Marées und dem Kunstschriftsteller Konrad Fiedler, zu der künstlerischen Selbstbesinnung gelangt, die sich in dem Buche ausspricht. Fiedler bekämpfte den Realismus vom Standpunkt einer idealistischen Erkenntnistheorie. Auf ihn konnten sich noch Wegweiser neuester expressionistischer Kunst berufen. Marées kehrte in seinen Werken zurück zu der Ebenmäßigkeit italienischer Renaissancekunst. Hildebrand forderte für den Bildhauer, was von Marées für den Maler beansprucht wurde. Er verfocht sein Glaubensbekenntnis mit unverkennbarer Einseitigkeit. Der Bildhauer und nicht bloß er kann viel aus Hildebrands Schrift lernen, nur nicht die Fähigkeit, auch gegensätzlicher Kunst gerecht zu werden. Neuerer verschärfter und verfeinerter Scheidung der Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens enthüllt sich Hildebrand wie Marées als Vorkämpfer einer bildenden Kunst, die gleich der Bildhauerei der Antike strenge Tektonik, Ebenmaß, Geschlossenheit der Form, reine Führung der Linien verlangt. Der Impressionismus ist in allem das volle Gegenteil solcher Kunstübung. Den Wünschen malerischen Ausdrucks steht er sicherlich näher als Hildebrand. Hildebrand taugte um so besser zum Widerleger der Lehre von der Schädigung des Kunstwerks durch die überkommenen Vorstellungen. Er vertrat die Behauptung, daß der Mensch ohne einen gewissen Besitz von Vorstellungen überhaupt nicht sehen, daß nur das neugeborene Kind so unvoreingenommen wahrnehmen könne, wie der Impressionismus es von seinen Anhängern verlangte. Gewiß bedeuten Hildebrand und der Impressionismus nur zwei Pole künstlerischen Schaffens, die beide in ihrem Sinn berechtigt sind. Allein im Rahmen der Zeit war es von ungemeiner Wichtigkeit, daß der Kunst, die sich immer ausschließlicher auf den einen Pol eingestellt hatte, die Bedeutung des andern Poles erwiesen wurde.

Hildebrand wandte sich ausdrücklich gegen den Relativismus, auf den sich der Impressionismus stützen konnte. Der Ansicht, daß aller Einfluß

der Vorstellungen die sogenannte Naturwahrheit fälsche, hielt er die Überzeugung entgegen, daß die Vorstellungen das eigentliche Sehen bedingen. Das Sehen sei kein bloß mechanischer Vorgang, sondern die Vorstellung allein lasse uns vom mechanischen Augenbild zu einem Bilde räumlicher Natur weiterschreiten. Wer grundsätzlich beim Sehen auf Vorstellungen verzichtet, gibt in Werken der bildenden Kunst nur kümmerliche Anregung zu räumlicher Vorstellung. Hildebrand erblickt die Aufgabe des bildenden Künstlers in der Steigerung der räumlichen Vorstellung. Sie soll sich im Kunstwerk auswachsen. Darstellungen, die auf diese Steigerung verzichten, erscheinen ihm stumm. Denn die Fähigkeit, zu unserer Formvorstellung zu sprechen, sei ihnen künstlich ausgetrieben.

Künstlerisches Sehen hält sich nach Hildebrand nicht bloß an die Daseinsform eines Gegenstandes, sondern an dessen Wirkungsform. Die Daseinsform ist unabhängig vom Wechsel der Erscheinungen; die Wirkungsform ist das Ergebnis des Gegenstandes, seiner Beleuchtung, seiner Umgebung und des wechselnden Standpunkts des Beschauers. Unmittelbares Wahrnehmen, ja sogar das bloße Erinnerungsbild der Wahrnehmung werden der Wirkungsform eines Gegenstandes nicht gerecht. Vielmehr sind die vielfachen Formempfindungen, aus denen sich die Wirkungsform zusammensetzt, in ihrem wechselseitigen Verhältnis stark auf- und zusammenzufassen. Ohne die Hilfe der Vorstellungen ist diese Aufgabe nicht zu lösen.

Die Kunst hat dann den gesamten Vorstellungsbesitz, der in der Wirkungsform eines Gegenstands sich zusammenfindet, nur aus der Abstraktion ins Konkrete umzusetzen, nur einzukleiden. Sie schafft einen Eindruck, der beim Beschauer wieder ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht. Der bloße Natureindruck hingegen ist noch kein Vorstellungsbild, das in solchem Sinne geeinigt wäre. Als abgeschlossenes, für sich bestehendes und in sich ruhendes Wirkungsganzes steht das Kunstwerk der Natur selbständig gegenüber und hat seine eigene Gesetzlichkeit.

In Hildebrands Lehre kommt das „Ding“ wieder zu vollen Ehren. Wichtiger ist, daß Hildebrand Leben (oder Natur) und Kunst weit voneinander entfernt. Ebenso verzichtet er auf den Versuch, das Augenblickliche oder gar das Bewegte festzuhalten. Dagegen denkt Hildebrand auch nicht von ferne schon an eine Kunst, die bloß aus dem Innern des Künstlers ihre Gesetze holt und das Kunstwerk lediglich zum Ausdruck eines Geistigen macht. Um nach Hildebrands Anweisung die Wirkungsform eines Gegenstands zu erfassen, bedarf es immer noch eindringlicher Beobachtung.

Mit Hildebrands Absichten berührte sich 1901 Theodor A. Meyers

Schrift „Das Stilgesetz der Poesie". Sie verfocht den Begriff einer allgemeingültigen Form, die dem künstlerischen Gestalten Wege weist. Sie schritt indes in anderem Sinne über die Lehre des Impressionismus hinaus. Sie wollte Dichtung aus der Abhängigkeit von der bildenden Kunst erlösen; vom Naturalismus ab war die Dichtung den Formwünschen der bildenden Kunst unterworfen gewesen, ja schon weit früher hatte man ihr die sinnliche Anschaulichkeit der Werke bildender Kunst zugemutet. Wirklich setzte sich Meyer nicht mit den Vorkämpfern der Eindruckskunst auseinander, sondern mit älterer deutscher Ästhetik, zunächst mit F. Th. Vischer. Vischer und seine Gesinnungsgenossen erblickten in den Bildern, die unserm innern Sinn sich ergeben, das eigentliche künstlerische Mittel der Dichtung. Meyer leugnete, daß durch Worte überhaupt vollwertige und scharfumschriebene innere Anschauungsbilder geweckt werden können, die auch nur von ferne an die bildhaften Sinneseindrücke der Malerei, der Plastik oder der Baukunst heranreichten. Gleich Herder setzte er fest, daß Dichtung durch das Wort überhaupt nur Vorstellungen wachrufe, daß sie angewiesen sei auf den Vorrat von Vorstellungen, der in uns besteht. Nicht Ausführlichkeit, nicht Häufung von Beobachtungen steigere die Bildlichkeit der Vorstellungen. Nur der Dichter, der durch seine Worte zu kräftigem Miterleben zwinge, fördere die sinnliche Stärke der Vorstellungen, die er wiederbelebt. Auch Meyer ging gleich Hildebrand ins Einseitige, aber er kennzeichnete gut die besonderen Aufgaben, die sich der Dichtkunst, der Kunst des Wortes und der vom Worte erweckten Vorstellungen, im Gegensatz zur bildenden Kunst stellen. Die Vorstellung vollends, die nach dem Vorgang der bildenden Kunst des Impressionismus, aber auch im Sinn des Positivismus von den Eindrucksdichtern in Acht und Bann getan worden war, gewann durch Meyer wieder volle Bedeutung für die Wortkunst der Poesie. Auf rasche Wirkung war sein Buch nicht angelegt. Allein es setzte sich allmählich in engeren Kreisen um so leichter durch, als ja die Dichtung selbst von der Breite langwieriger naturalistischer Beschreibung schon abzurücken begonnen hatte. Heute wird überhaupt an Stelle des Treffens der innere geistige Vorgang und dessen Stärke zum Ausgangspunkt dichterischen Schaffens gemacht. Wieviel von solcher Absicht schon in Meyers Buch besteht, scheint die Gegenwart vergessen zu haben. Sie könnte manchen ihrer Grundsätze durch den Hinweis auf Meyer bequem rechtfertigen. Er hat lange vor dem Expressionismus einen wichtigen Schritt getan zur rechten Würdigung der künstlerischen Absichten, die sich in unsern Tagen zeigen.

Der Impressionismus hatte alle Kunst einem einzigen Stil unterworfen. Die neuen Formwünsche kehrten zu dem Brauch des deutschen

Klassizismus zurück, den besonderen Stil der einzelnen Künste und ihrer verschiedenen Betätigungsarten zu ergründen. Paul Ernsts Buch „Der Weg zur Form“ vertrat 1906 in solchem Sinne eine Kunst des Neuklassizismus. Er selbst schuf Dichtungen, die das Glaubensbekenntnis des Neuklassizismus betätigen sollten. Sie wichen von der impressionistischen Kunst auch in der Dämpfung des Psychologischen ab. Sie widersprachen der nachgerade landläufigen Meinung, daß Darstellung von Seelenvorgängen in der Dichtung mehr bedeute als jegliche Gestaltung der Form. Ernst berief sich auf ein Wort Marcel Schwobs: den früheren Künstlern kam es darauf an, die Gemüter der Zuschauer oder Leser zu bewegen, den neueren ist vor allem die Psychologie ihrer eigenen Figuren wichtig. Ernst kehrte zu der Kunst früherer Zeit zurück, überzeugt, daß zwar auch sie Menschen nach den zeitgemäßen Anschauungen über den Zusammenhang alles Menschlichen gebildet, solche Leistung aber nicht wie ein Ziel, sondern nur als ein Mittel aufgefaßt habe. Die Ursache der Wandlung erblickte er einerseits in dem Verzicht auf den Glauben an menschliche Willensfreiheit, anderseits in der wachsenden Überzeugung, daß alle Sittlichkeit relativ sei. Ernst hatte sicher recht. Die Dramatiker der Eindruckskunst rangen mit angespannter Kraft nach Möglichkeiten, Tragik vom Standpunkt der Willensunfreiheit und der relativen Sittlichkeit zu erbringen. Sie versuchten, was vor ihnen von andern versucht worden war. Euripides neigte schon zu sittlichem Relativismus. Ernst weiß das sehr wohl und erklärt, die griechische Tragödie sei zu Ende gewesen, als Euripides den Satz aufstellte, eine und dieselbe Handlung könne je nach Person und Umständen gut und böse sein. Wirklich bewiesen Ernsts Einwände nicht, daß eine Tragödie der Willensunfreiheit und relativen Sittlichkeit unmöglich sei. Sie kündigten nur an, daß die Zeit solcher Tragik ihrem Ende zugehe. Die Tragik der Ausdruckskünstler unserer Tage führt tatsächlich durch, was von Ernst gefordert worden war. Sie stellt sich auf einen festen sittlichen Standpunkt und mutet ihren Menschen die volle Verantwortung sittlicher Entscheidungen zu. Sie verzichtet zugleich auf eine Psychologie, die um ihrer selbst willen in der Tragödie herrscht.

Ernst fand Gesinnungsgenossen und Mitkämpfer. S. Lublinski, der 1904 in seiner „Bilanz der Moderne“ bloß gegen den Naturalismus sich gewendet hatte, trat 1909 mit seinem Buch „Ausgang der Moderne“ völlig auf Ernsts Standpunkt. Klassische Kunst, Stilkunst wollte er an die Stelle von Naturalismus und Impressionismus gesetzt wissen. Er steigerte Ernsts Einwände zur Forderung einer neuen synthetischen Kunst. Das Alltagsleben biete nur Stückwerk, Vereinzelung, Zusammen-

hanglosigkeit, Künstelei, Konvention. Die Kunst aber solle ein zusammenfassendes Lebensbild geben, solle das Leben zeigen ohne die verundeutlichende Decke, die der Alltag über das Leben lege.

Vielleicht förderte noch kräftiger als Ernsts und Lublinskis Bücher die scharfsinnige, aber rein beobachtende Arbeit Richard Hamanns „Der Impressionismus in Leben und Kunst" von 1907 die Überwindung der Eindruckskunst. Nur am Abschluß einer Bewegung war deren Wesen, waren vor allem deren künstlerische Mittel so fest zu fassen, wie es Hamann tat.

So schien die ganze impressionistische Richtung und mit ihr der Realismus des 19. Jahrhunderts, dessen letzte Folgerung sie war, schon am Ende angelangt zu sein. Dem Realismus und vielen seiner Absichten kam eine Bewegung zu Hilfe, die sich zunächst gegen die impressionistische Dichtung wendete, ihrer Mittel aber und besonders realistischer Darstellungsweise nicht entriet. Der Impressionismus hatte dauernd engen Anschluß an das Ausland gewahrt. Gleichwohl war er auch den Eindrücken der engeren Heimat eifrig nachgegangen. Mit Willen war er bodenständig gewesen, wie das Modeschlagwort lautete. Die Wiener aus Bahrs Kreis suchten gleich ihrem Vorläufer Saar die Stimmungen Wiens auszuschöpfen. Hauptmann, der seit dem Frühnaturalismus mit seiner Zeit vorgeschritten war, weilte immer noch gern auf dem Boden seiner schlesischen Heimat. Es war nicht ganz gerecht, daß die Verfechter einer deutschen Heimatkunst, die um 1900 ihren Schlachtruf ertönen ließen, die „wienerischen Feinschmecker" nur drollig-zierlich fanden und sich gegen Hauptmann wendeten. Sie empfanden Berlin, das ja freilich mehr und mehr amerikanische Lebensgewohnheiten annahm, wie einen Hort undeutschen Wesens. Sie verdachten den Leitern und dem Publikum der Berliner Bühnen die Neigung, Kunst aller Völker zu pflegen. „Los von Berlin" lautete einer der Schlachtrufe der Heimatkunst. Hauptmann war trotz mancher Rückschläge doch der erklärte Liebling Berlins. So mußte er es jetzt entgelten, daß er seine Bewunderer nicht zu heimatlichem Kunstgefühl anhielt.

1900 ließ der Elsässer Fritz Lienhard seine Streitschrift „Die Vorherrschaft Berlins" erscheinen, um dieser Vorherrschaft ein Ende zu machen. Ein Jahr später wiederholte seine Fastenpredigt „Literaturjugend von heute" die gleichen Vorwürfe. Er klagte, daß Literatur Berliner Salonsache geworden sei. Nicht der Pulsschlag der Volksseele mache sich in unserer Dichtung fühlbar. Lienhard selbst entschied sich für das Volk gegen die Literatur, für Menschentum gegen den Künstler, für die Per-

sönlichkeit gegen die Technik. Ihm schloß sich Hebbels unmittelbarer Heimatgenosse, der Wesselburener Adolf Bartels, an.

Die Heimatkunst zielte zunächst auf örtliche Auseinanderlegung der deutschen Dichtung. Im Gegensatz zu Frankreich war es immer Deutschlands Brauch, aber auch Deutschlands Stärke gewesen, daß sein geistiges Leben und seine Kunst sich nicht auf eine große Hauptstadt eingeschränkt hatten. Berlin erhob auch, so wichtige Anregungen seit dem 18. Jahrhundert von Berlin auf geistigem und künstlerischem Gebiet ausgegangen waren, bis 1871 nicht den Anspruch, die Führung allein in die Hand zu nehmen. Der neuen Reichshauptstadt kam zu Hilfe die ausgesprochene Neigung des Naturalismus, seine Dichtungen auf dem Boden einer Weltstadt anzusiedeln. Dann hatte sich Berlin zuerst zum Naturalismus bekannt; Berliner Bühnen, die neben und nach Ibsen dem deutschen Naturalismus sich öffneten, hatten schauspielerisch so Ausgezeichnetes geleistet, daß die altberühmten Theater Deutschlands, sogar das Wiener Burgtheater, sich überflügelt sahen. Bald wurde es notwendig, nicht nur als Dramatiker sich zuerst in Berlin zu bewähren, ehe auf Anerkennung an anderer Stätte gerechnet werden durfte. In Berlin waren die wichtigsten Verleger und die großen Zeitschriften zu Hause, die sich der jüngsten Dichter annahmen. München wahrte noch einige Selbständigkeit. Allein das neue Wien des Impressionismus ließ seine Schöpfungen lieber in Berlin als daheim erscheinen. Dem Zug der Zeit nach einer Mechanisierung des Lebens kam der Berliner Betrieb entgegen. Ist doch Mechanisierung nirgend auf deutschem Boden so unbedingt durchgedrungen wie in Berlin. Dichter Berlins, die zur Kritik ihrer Zeit neigten, verrieten selbst, wie mechanisch das Literaturleben betrieben ward, und erweckten den Anschein, daß Geschäftskniffe wichtiger seien als ehrliches Können.

Im Kampf gegen die unabwendbaren Mißstände, die sich in dem übereilig emporsteigenden Berliner Literaturleben zeigten, wiesen die Vorkämpfer der Heimatkunst mit Recht auf die alten und guten Quellen deutscher Dichtung hin. Freilich entgingen auch sie nicht der Gefahr, die immer eintritt, wenn gegen eine Dichtung, die im Wettkampf mit der Weltliteratur zu hohen Zielen strebt, volksmäßiges Dichten gefordert wird: ein Herabsteigen ist zu bemerken, Zugeständnisse künstlerischer und gedanklicher Art treten ein, die Ansprüche an die geistige und seelische Kultur werden eingeschränkt. Mit voller Schärfe hatte einst Wilhelm Schlegel diese Einbußen gekennzeichnet, als er von seinem geliebten und verehrten Lehrer G. A. Bürger zu berichten hatte und von dem Wunsche des Sängers der „Lenore“, Dichtungen zu schaffen, die dem deutschen Volke in seiner ganzen Breite, aber auch bis in die tiefsten Schichten hinab

verständlich wären. Schlegel hatte nicht verschwiegen, wie sehr Bürger durch solche Absicht sich selbst auf eine absteigende Bahn gedrängt habe. Die Heimatkunst legte freilich weniger Wert darauf, zum ganzen Volk zu sprechen, als das ganze Volk sich aussprechen zu lassen. Allein um ihrem Grundsatz treu zu bleiben, hatte sie viel zu berichten, was allgemeinmenschlich von geringer Bedeutung war. Sie versinnlichte die seelische Eigenart von Deutschen, die bis dahin wenig oder gar nicht beachtet wurden. Sie trieb daher Seelenerforschung noch zu einer Zeit, als sich deutsche Dichtung der Psychologie allmählich zu entschlagen begann. Sie ging nur bewußt von der Seele des einzelnen zur Seele des Volks und seiner Stämme weiter, trieb weniger Individualpsychologie als Völkerpsychologie. Das diente immer noch den wissenschaftlichen Absichten, die von Zola der Dichtung zugewiesen worden waren.

Die Heimatkunst förderte einen Mißbrauch, den sehr einsichtig schon Turnvater Jahn in seinem „Deutschen Volkstum" von 1810 gegeißelt hatte. Er eiferte gegen deutsche Landsmannschaftssucht und deutsche Völkleinerei, gegen den Aberglauben, die eigene Erdscholle für ein Volksgebiet anzusehen und die andern Mitvölker und Invölker des Gesamtvolks nebenbuhlerisch anzufeinden. Jeremias Gotthelf, im besten Sinn des Worts gewiß ein Heimatkünstler von hohem Rang, traf mit Jahns Vorwürfen fast wörtlich überein, als er 1846 „Jakobs, des Handwerksgesellen, Wanderungen durch die Schweiz" vorlegte. Jakob ist unglücklich, weil wenige Tagereisen von seiner Heimat die Würste schon anders riechen, das Bier schon anders schmeckt; und was anders ist, findet er grundschlecht.

Bartels übertrug die Landsmannschaftssucht sogar in die Darstellung der Geschichte deutscher Literatur. Er sah alles vom Gesichtswinkel Wesselburens. Ihn begünstigte, daß der große Wesselburener Hebbel, auf den er sich immer berief und dessen Werturteile ihm unbedingt für richtig galten, zu höherem Standpunkt hinaufgestiegen war. Die kraftvolle Einseitigkeit Hebbels, die notwendig zu ungerechten Urteilen führen mußte, schien Bartels nicht zu stören. Otto Ludwig, der doch dem Glaubensbekenntnis eines Vorkämpfers der Heimatkunst bestens entsprechen sollte, litt in Bartels' Betrachtung unter Hebbels Verurteilung. Die unleugbare Tatsache, daß ein großer Teil der Dichter, die seit 1885 an einer Umgestaltung der deutschen Literatur tätig waren, dem Judentum entstammte, wurde von Bartels zuerst aufgezeigt. Leider nahm er die hochwichtige Frage nur vom Standpunkt der Ablehnung alles jüdischen Geists und versagte sich selbst durch solche unbedingte Verneinung tiefere Einsicht in ein neues Problem deutscher Kultur, das ernste Beachtung und bedacht-

same Ergründung fordert. Überdies verfiel Bartels bei der Feststellung des jüdischen Anteils an der deutschen Dichtung (ein guter Teil seiner dichtungsgeschichtlichen Arbeiten beschäftigt sich nur mit dieser Frage) in seltsamste Irrtümer, nahm Persönlichkeiten nichtjüdischer Abkunft für Juden und blieb unsicher, wenn es sich um ausgesprochene Vertreter jüdischen Geists handelte.

Bartels selbst gab das Dichten bald ganz auf. Lienhard rang mit wenig Erfolg um Anerkennung. Stärkere Begabungen setzten die Heimatkunst durch. Ja, sie hatten ihr schon Anerkennung verschafft, als Lienhard und Bartels das Kampfwort Heimatkunst stifteten. Merkwürdig bleibt sicherlich, daß überhaupt Heimatkunst wie eine neue Heilslehre seit 1900 verkündet werden konnte, während nicht nur aus dem Zeitalter des ältern deutschen Realismus, sondern auch schon aus jüngster Vergangenheit, etwa in den Dichtungen von Klara Viebig, tüchtige Leistungen einer Heimatkunst vorlagen. So sei auch hier der Begriff Heimatkunst nicht eingeengt auf die kleine Partei, die dem Worte Heimatkunst stärkeren Klang lieh, sondern ausgedehnt auf alle Dichtungen gleicher und verwandter Richtung. Bestätigt und gestärkt wurde diese Richtung allerdings durch Lienhard und Bartels. Sie gewann nach 1900 an Umfang und Verbreitung.

Die Heimatkunst stand ungefähr auf dem Standpunkt Raabes. Sie führte noch bewußter ins Enge kleinerer Gebiete deutschen Bodens. Sie begünstigte alle Dichtung, die den Erdgeruch einer einzelnen deutschen Landschaft hatte. Ihren Wünschen entsprach, daß schweizerische Erzähler fortan von Kellers eidgenössischer Art übergingen zu Versinnlichung der Sonderheiten von Kantonen, ja von Städten der Schweiz. Die humoristische Wendung, die — etwa von Reuter oder auch von süddeutschen, zunächst von bayrischen Dichtern — heimatlicher Dichtung gegeben worden war, genügte nicht mehr ganz. Provinz für Provinz wurde von ernster, ja feierlicher Heimatkunst hinzugewonnen. Mundartliche Wendungen drangen immer zahlreicher in die Sprache der Dichtungen ein. Besonders machte sich das nördlichste Deutschland geltend. Was Storm gelegentlich versucht hatte, wurde zu dauernder Übung: die Ergründung der schwerblütigen norddeutschen Seele, zunächst des Innenlebens der Anwohner des Meeres. Gustav Frenssens Roman „Jörn Uhl“ von 1901 stellte mit den Hunderten seiner Auflagen den lautesten Erfolg solcher Heimatkunst dar, fand allerdings bei Bartels scharfe Ablehnung. Kernhaft deutsches Fühlen wurde von der Heimatkunst mit dem ganzen Reichtum seiner eigenwilligen, oft ungebärdigen Züge ausgeschöpft wie noch von keiner andern Richtung.

Minder erfolgreich blieben die Versuche der Heimatdichter, altheimische deutsche Stoffe für ihre künstlerischen Absichten zu nutzen. Waren diese Stoffe doch meist örtlich nicht so enge umgrenzt, wie es den Wünschen der Heimatkunst entsprach. Es war nicht viel gewonnen, wenn Luther wegen seines Aufenthalts auf der Wartburg ganz in thüringische Luft getaucht wurde. Drohte ja überhaupt der Heimatkunst die Gefahr, daß sie den Eigenton einer Landschaft an sich schon für einen künstlerischen Vorzug nahm. Sie brachte vielfach Provinzielles, nicht weil es neu war und fesselte, sondern hielt das Provinzielle für unbedingt wertvoll, auch wenn es, vorgetragen mit naturalistischer Breite, nur ermüden konnte.

Im Gegensatz zu der Entwicklung des Impressionismus und zu den Versuchen, ihn zu überwinden, drehte es sich in der Heimatkunst viel weniger um Fragen der künstlerischen Form als um Fragen des Stoffes. Heimatkunst ließ sich impressionistisch und nichtimpressionistisch treiben. Da auch sie auf Beobachtung eingestellt war, blieb sie notwendig den realistischen Gebräuchen treu. Da Form ihr minder wichtig erschien als heimatlicher Gehalt, übernahm sie unbedenklich das lockere Gefüge impressionistischer Dichtung. Zuweilen, und zwar vor allem in „Jörn Uhl" mischte sie gegensätzliche Stilarten und schlug jetzt den Ton Storms, ein andermal sogar den Ton der Nichtdeutschen Selma Lagerlöf an. Am liebsten entwickelte sie die Art eines deutschen Stammes an dem Lebensgang einer Persönlichkeit von ausgeprägter Stammesart. Der Erziehungsroman wurde daher besonders gern von den Heimatkünstlern gepflegt, ohne daß Fragen der Erziehung so stark sich betätigten wie in Goethes „Lehrjahren" und in deren langem Gefolge, etwa auch im „Grünen Heinrich". Es sollte Leben nur versinnlicht und nicht gedanklich gedeutet werden. Personenreich wie in Goethes und in Kellers Roman war die Umgebung des Helden; galt es doch die Welt zu vergegenwärtigen, in der er sich bewegte. Von Zola, dem wegen der Lehre von der Anpassung die Umwelt seiner Gestalten, das Milieu, wichtig war, lernte auch die Heimatkunst ganz gerne.

Unleugbar glückten ihr sehr viele ihrer Versuche. Ja, ihr dankt der deutsche Roman einen guten Teil seiner jüngsten Machtstellung. Es war überhaupt wie eine mähliche Beruhigung der rastlosen Bewegung, der Jagd nach Neuem, die seit dem Einsetzen des deutschen Naturalismus geherrscht hatte. Ein Ziel schien erreicht zu sein, an dem zu weilen es sich lohnte.

Doch so wenig wie der Neuklassizismus brachte die Heimatkunst dauerndes Beharren. Das Chaos, das scheinbar zu Ordnung kommen

wollte, fing unversehens noch machtvoller zu gären an. Die herbe Schärfe, mit der Bernhard Shaw, der Ire, und August Strindberg, der Schwede, der Sittlichkeit ihrer Zeit entgegentraten, wurde von Frank Wedekind noch überboten. Die Groteske erhob den Anspruch, aus ihrem Sonderleben herauszutreten und alle künstlerische Gestaltung zu bestimmen. Die flirrende und zitternde Bewegtheit des Impressionismus d'Annunzios oder Klimts erfüllte sich mit einer Kraft, neben der alle impressionistische Haltung schwach und weichmütig erschien. Grelle Gegensätze, ein stetes Unterstreichen, Übersteigerung des Tons, umstürzende Wucht der Gebärde setzten sich durch. Barock im strengsten Sinne des Wortes war das alles. Eine kaum erträgliche Spannung wurde dem Leser zugemutet. Was früher nur dem Schauerroman erlaubt schien, wurde künstlerischen Zwecken untergeordnet. Wieder begegneten sich Dichtung und Malerei. Und abermals bot das Ausland seine Unterstützung an. Sie wurde gern angenommen. „Futurismus" lautete das wichtigste der neuen Schlagworte. Es war in Italien für neue Malerei geprägt worden.

Die barocke Kraftgebärde führte bald hinaus über allen Anschluß an die Wirklichkeit. So naturalistisch sie zuerst tat, lag ihr doch nicht viel an Beobachtung. Ihr eigentliches Feld war die Vision. Doch die übernatürlichen Gesichte stiegen nicht wie im Zeitalter des Symbolismus überwältigend aus dem Unbewußten empor. Sie wurden zu gewollter Leistung des Geistes. Nun war die Zeit reif für die bewußt unwirkliche, aller Naturannäherung entrückte Kunst des Expressionismus, die auf dem Felde der bildenden Kunst zu den Dreieck- und Würfelgebilden des Kubismus weiterführte.

Mitten in diese Entwicklung brach der Weltkrieg hinein. Er zerriß die Bande, die bis dahin die jüngsten Deutschen mit ihren ausländischen Gesinnungsgenossen verknüpft hatten. Er lieh den Dichtungen der ersten Kriegszeit die wuchtige Sprache jüngster gesteigerter Barockkunst. Mit einem einzigen Schlage schien die gesamte deutsche Dichtung sich einzustellen auf laute Kriegsrufe. Die Not, die jäh über das Vaterland gekommen war, drängte auch Männer, die bis dahin das Wort Vaterland kaum in den Mund genommen hatten, zu unbedingten Bekenntnissen für die Heimat. Den Kriegern, die draußen ihr Blut opferten, sollte das erhebende Bewußtsein geschenkt werden, daß die Träger des deutschen Geistes mit ganzem Herzen hinter ihnen standen, bereit, ihnen seelischen Rückhalt zu leihen, zugleich die Größe und Bedeutung ihrer Aufgaben eindringlich darzulegen. In gebundener und ungebundener Rede ging der Aufruf zu unentwegtem Durchhalten aus der Heimat an die Front. Hier traf er auf starken Widerhall. Feldgraue, die an den ersten Schlachten

teilgenommen hatten und dann, durch schwere Schäden, die sie sich im Kampfe holten, wieder in die Heimat zurückgeführt worden waren, berichteten von den gewaltigen Leistungen deutscher Soldaten und ihrer Verbündeten. Mehr und mehr jedoch setzte sich die Überzeugung durch, daß gedruckte Worte neben den Taten der Heere kaum noch von Bedeutung waren.

Die Kriegsliteratur, die anfangs ins Unermeßliche sich auszudehnen schien, ebbte allmählich ab. Lauter ließen sich jetzt die Gegner des Krieges vernehmen. Ihnen kam die schwere Schädigung zu Hilfe, die trotz allen Siegen der Mittelmächte in einem Krieg, dessen Ende weiter und immer weiter hinausrückte, dem Menschen und seinen geistigen Ansprüchen erwuchs. Vor allem stellten sich österreichische Dichter auf die Seite der grundsätzlichen Kriegsgegner und Anwälte der Menschenversöhnung. Um den Wiener Schriftsteller Karl Kraus, der seit langem mit scharfsinniger Dialektik die schwachen Seiten aller herrschenden Tagesmeinungen befehdet und im Dienste dieser Aufgabe seine Zeitschrift „Die Fackel" herausgegeben, vielmehr zum größten Teil selbst geschrieben hatte, sammelten sich junge österreichische Dichter, die mit ihm dem Kriege widersagten. Sie zählten durchweg zum Expressionismus und wandten sich mit Kraus gegen die österreichischen Dichter der älteren Schicht, die im vaterländischen Sinne den Aufgaben des Kriegs gerechtzuwerden suchten. Zu Berlin erstand ihnen Bundesgenossenschaft auf künstlerischem wie auf politischem Boden in der Zeitschrift „Die Aktion", die seit 1911 erschien, im Krieg mit voller Entschiedenheit auf die Seite der rückhaltlosesten Friedensfreunde und einer nichtvölkischen Politik trat. Ausdruckskunst und Kriegsgegnerschaft verknüpften sich enge miteinander.

Vorläufig geht auf deutschem Boden die dichterische Entwicklung nach kurzer Unterbrechung durch die Kriegsdichtung unentwegten Schrittes in der Richtung des Expressionismus weiter. Das Grelle barocken Kunstwollens herrscht nicht allein. Der Grundzug des Expressionismus, die Abkehr von der Wirklichkeit, setzt sich mehr und mehr durch. Zugleich aber ertönen unter dem schweren Druck der Zeit die Weckrufe des Geistes, der vom Expressionismus wieder in seine alten Rechte eingesetzt worden war, lauter und lauter. Die Dichter werden aus Beschauern wieder Bekenner. Sie greifen ins Metaphysische hinüber. Sie wollen der Welt aus schwerem Leid eine neue Weltanschauung erbringen.

Wesentliche Eigenheiten des sogenannten Expressionismus ergeben sich schon aus diesem Versuche, seine allmähliche Vorbereitung darzulegen. Er ist grundsätzliche Überwindung der Absichten des Impressionismus, er bedeutet zugleich, da der Impressionismus nur letzte Stufe einer Entwicklung ist,

die schon früh im 19. Jahrhundert einsetzt, eine Abkehr von fast allen weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen, die dem größten Teil des 19. Jahrhunderts eigen waren.

Als Mach den Begriff von Wahrheit, die der Erkenntnis des Menschen zugänglich ist, in der Summe von Empfindungen feststellte, zwischen denen sich wissenschaftlich Beziehungen herstellen lassen, wehrte er sich ausdrücklich gegen die Annahme, man benötige im Hintergrunde doch wieder ein beobachtendes und handelndes Ich. Spöttisch erinnerte er an die Geschichte von dem Landwirt, der sich die Dampfmaschinen einer Fabrik erklären ließ und schließlich fragte, durch welche Pferde denn die Maschinen getrieben würden.

Der Dichter der Gegenwart zweifelt nicht länger, daß nicht das Echte sein kann, was als äußere Realität erscheint. Er fordert vielmehr, daß die Realität von uns geschaffen werde. Das Bild der Welt ist für ihn nur in uns selbst.

Die Eindruckskunst wollte der Vielgestaltigkeit des Erlebens möglichst nahebleiben. Sie meinte ihr Ziel am sichersten zu erreichen, wenn sie den Augenblick künstlerisch festhielt oder sein rasches Verrauschen fühlbar machte. Der Ausdruckskunst ist der Augenblick entwertet; denn sie geht aufs Ewige.

Sie löst den Menschen los von dem Alltag seiner Umgebung. Sie befreit ihn von gesellschaftlichen Banden, von Familie, Pflicht, Sittlichkeit. Er soll nur noch Mensch, er hört auf, Bürger zu sein; er ist auch nicht bloß Weltbürger. Zwischen ihm und dem Kosmos steht keine Scheidewand. Das Kleinliche einer steten Auseinandersetzung mit dem Leben ist aufgegeben.

Zwecklos erscheint Erforschung der menschlichen Seele und der verschiedenen Lagen, in die sie im Widerspiel mit der Welt getrieben wird. Denn nicht die mannigfachen Stimmungen der Seele, sondern ein einziges großes Gefühl zum Ausdruck gelangen zu lassen, ist jetzt das Ziel. Dieses Gefühl ergibt sich nur der Ekstase. Psychologie aber war Sache der Analyse gewesen, hatte erklären wollen, während die Welt und Gott psychologisch nicht zu erklären sind. Der Ausdruckskünstler verläßt sich nur auf sein großes Gefühl. Es steigert sich zu Begeisterungen, die an Gott heranreichen, der nur unerhörter Ekstase des Geistes erreichbar wird.

So deuten Ausdruckskünstler sich selbst. Sie verraten die grenzenlose Befreiung, die unter ihren Händen dem Menschen ersteht. Eine schwere Last von Bedingungen fällt vom Menschen ab. Einst hätte man gesagt: der Mensch tritt wieder unmittelbar in Fühlung mit dem Absoluten. Das Absolute war seit Jahrzehnten derart in Verruf gekommen, daß selbst heute dieses Wort nur selten wieder aufgenommen wird.

Vielleicht schmeckt es den Ekstatikern zu sehr nach vernünftigen Denkvorgängen.

Sonst scheut jedoch die Ausdruckskunst durchaus nicht, Worte und Anschauungen wieder zu Ehren zu bringen, die zuletzt, ja schon während eines guten Teils des 19. Jahrhunderts nur noch spöttisches Lächeln wachriefen. Mit mutiger Hand verficht sie den Wert von Vorstellungen, die einst der Welt bedeutsam gewesen waren, einem wesentlich materialistischen Lebensgefühl jedoch nur wie müßiges Gedankenspielzeug erschienen.

Die Ausdruckskunst ist sich bewußt, daß sie Ahnen hat, daß sie nicht wie etwas unerhört Neues in die Welt hineintritt. Sie findet sich wieder in primitiver Religiosität, bei Ägyptern, Assyrern und Persern, in der Gotik, bei altdeutschen Malern, bei Shakespeare. Wichtig ist, daß sie Goethe nicht nennt, auffällig, daß sie ihrer Zusammenhänge mit Schleiermacher sich nicht bewußt ist.

Doch vielleicht erscheint die Art, in der auf Schleiermachers Wegen das Gefühl den Zusammenhang mit der Gottheit herstellt, dem Ausdruckskünstler immer noch zu rationalistisch, vor allem zu gedämpft. Zwar ist auch Schleiermacher ein Erbe Plotins, des späten Griechen. Plotin trug seine Überzeugung, daß die Gottheit nur in der Ekstasis zu erreichen sei, in die Jahrhunderte des Mittelalters und der Neuzeit hinein. Er wies germanischer Gefühlsekstase den Weg. Germanisch und ganz besonders deutsch ist die hohe Bewertung, die dem Gefühl in der Ausdruckskunst zugebilligt wird. Etwas Urdeutsches bleibt in der Ausdruckskunst daher bestehen, wenn auch ihre innere seelische Spannung dem deutschen Formgefühl, wie es im 18. Jahrhundert erfaßt worden war, widerspricht.

Vergessenes kommt zu neuen Ehren, Dichter, die lange Zeit wenig beachtet worden waren, erleben eine Wiedergeburt. Umgekehrt treten viele in den Hintergrund, denen das 19. Jahrhundert unbedingt gehuldigt, vielleicht wird sogar mancher jetzt abgelehnt, weil ihn das 19. Jahrhundert für sich in Anspruch genommen und dabei einseitig gedeutet hatte. Es ist eine Umkehr, wie sie seit dem Beginn unserer klassischen Zeit sich kaum mit gleicher Gewalt durchgesetzt hat, auch nicht in der deutschen Romantik.

Die Romantik wollte nur die Form, die von Goethe erbracht worden war, weiterentwickeln, eine Form, die sich minder fühlbar vom Leben abhebt als die Strenge der Renaissance oder die Wucht des Barocks. Letzte Folgerung aus solcher Absicht war die Eindruckskunst, die noch unmittelbarer dem Leben sich anschloß und auf eine Formung von selbständiger Bedeutung noch ausdrücklicher verzichtete.

Jetzt aber wird der Gegensatz von Leben oder Natur oder Wirklichkeit einerseits und Kunst anderseits wieder größer. Wendung zum Barock war der erste Schritt der neuen Dichtung. Auch das Wort Gotik wurde für sie in Anspruch genommen. Eine mächtige seelische Erregung stand im Hintergrund. Sie findet nicht Raum in den Grenzen, die seit Goethe dem Ausdruck deutschen Gefühls gezogen worden waren. Sie flammt heißer auf, sie wühlt sich tiefer ein. Wenn Goethes Form als deutsche Form angesprochen werden darf, so mag an jüngsten Gestaltungen etwas beteiligt sein, das heißer und jäher empfindet als der Deutsche. Allein völlig fremd ist diese gesteigerte Art des Fühlens dem Deutschen nicht. Sie findet sich im deutschen Klassizismus neben Goethe. Sie ist einem urdeutschen Meister wie Albrecht Dürer nicht fremd. Hat doch Dürer den Typus des sogenannten zornigen Porträts geschaffen; er lieh Gesichtern geistige und seelische Spannung, nahm sie im Augenblick der Erregung, die Brauen gerunzelt, die Augen rollend. Er wollte das Letzte aus ihnen herausholen, er trieb sie zum Pathos hinauf. Ebenso drängen die Dichter heute ihre Menschen zur Ekstase hin.

Fühlbarer wird die Formung. Sie kann, aber sie muß nicht zum Ebenmaß der Antike und der Renaissance gelangen. Zuweilen ist es, als wollten sich die Wünsche des Neuklassizismus jetzt in einer Gestaltung von strenger Linienführung verwirklichen. Näher jedoch liegt der neueren Kunst des ekstatischen Pathos die lockere Form des Barocks, die immer noch viel stärker sich verspüren läßt als die Form Goethes. Sie steht dem Erleben ferner, sie ist weniger das künstlerische Abbild von etwas Einmaligem und ganz Persönlichem.

Weil der Reiz des ganz Persönlichen zu verblassen beginnt, rückt Psychologie ab von der bevorzugten Stellung, die sie bis vor kurzem in der Dichtung einnahm. Den Zielen des Neuklassizismus entspricht diese Entwertung der Seelenergründung. Auch die Ausdruckskunst will nicht länger Abzeichnung von Seelenvorgängen an die Stelle von künstlerischer Gestaltung setzen. Aber sie verzichtet deshalb vorläufig nicht auf Seelisches. Es wird nur minder zergliedert, als in starker Erregung ausgesprochen. Es gibt sich als Äußerung des Gefühls, nicht des berechnenden Verstandes. Fraglich kann noch erscheinen, ob Erforschung der Seele völlig in den Hintergrund treten oder nur in anderem Sinne getrieben werden soll.

Wissenschaftliche Philosophie neuester Richtung verficht den Wert reiner „antipsychologistischer“ Logik. Ihr ist Logik eine formale, apriorische, demonstrative, von der Psychologie unabhängige Wissenschaft und die Grundlage aller wissenschaftlichen Erkenntnis. Edmund Husserl, der

Österreicher und Mähre, nennt in vollem Gegensatz zum Relativismus die Wahrheit wieder etwas Ewiges, erhebt sie wieder zu einer überzeitlichen Idee. Was wahr ist, ist an sich wahr. Wahr aber ist in diesem Sinne nicht die flüchtige Erkenntniserscheinung. Das Ich verfestigt sich in solcher Betrachtung von neuem. Es schwebt nicht über den Erlebnissen, es ist die Verknüpfungseinheit der Erlebnisse.

Das ist Weiterführung von Platon und Leibniz, Kant und Herbart. Aber es verzichtet nicht auf alle Psychologie, nimmt nur Psychologie vom Standpunkt einer Logik, die ihrerseits nicht von Psychologie beherrscht oder gar verneint wird.

Wie nahe die wissenschaftliche Wendung, die durch Husserl und seine Gesinnungsgenossen in der Philosophie erbracht wurde, zusammentrifft mit den letzten Wandlungen dichterischer Weltbetrachtung, bedarf keines näheren Erweises. Die Rolle, die in dem Weltbild des Dichters der Seele zufällt, dürfte sich daher künftig ähnlich gestalten wie die Rolle, die ihr von der neuen formalen Logik zugewiesen wird.

Vorläufig steht allerdings ein guter Teil gerade der jüngsten Dichter noch von anderer Seite in engster Fühlung mit älterer Psychologie. Die Psychoanalyse des Wiener Nervenarztes Sigmund Freud hatte schon große Bedeutung für die Eindruckskünstler, vor allem für die Wiener. Einige Ausdruckskünstler arbeiten noch mit Freuds Psychoanalyse. Oder sie stützen sich auf Freuds Fortsetzer Alfred Adler. Wird dieser Zusammenhang bestehen bleiben? Es ist eine der vielen Fragen, die von jüngster dichterischer Entwicklung gestellt werden, jetzt aber noch nicht Beantwortung finden können.

Angesichts solcher Fragen eröffnet sich nur noch weiter die Fülle von Möglichkeiten, die in der neuesten deutschen Dichtung enthalten ist. Klärung kann nur langsam sich einstellen. Entscheidungen stehen bevor, sie werden so wenig ohne schwere Kämpfe zu erbringen sein wie die vielen anderen Entscheidungen, die der nächsten Zukunft im Schoße ruhen.

Zweites Kapitel

Lyrik und Versepik

Von Liliencron zu George

Innerhalb des Ablaufs neuester deutscher Dichtung nimmt die Lyrik eine hochwichtige Stellung ein. Sie überwindet vor allem die Aschenbrödelrolle, die ihr um 1870 zugefallen war. Hatte sie doch nur noch für eine niedliche Nippsache gegolten; wenn dem kunstfremden Zeitalter Dichtung überhaupt als ein willkommenes, aber entbehrliches Mittel der Unterhaltung und Zerstreuung erschien, so meinte es vollends, der Lyrik ohne Einbuße entraten zu können. Vertonte Verse durften fast allein auf Zuhörer zählen. Meist behielt man nur den Namen des Künstlers, der sie in Musik gesetzt hatte.

Gleich der erste Vorstoß lyrischen Sangs in der Frühzeit des Naturalismus forderte für die Lyrik das Recht zurück, zu den ernstesten Anliegen des Menschen Stellung zu nehmen. Die „Modernen Dichtercharaktere" von 1885 tragen die Züge des rücksichtslos aufrichtigen, grellsinnlichen, auf gesellschaftlichen Umsturz bedachten Frühnaturalismus. Sie sind ein Zeugnis der Unklarheit, die damals noch herrschte bei der Beantwortung der Frage, wohin die neue Kunst ziele. Schon die Zusammenstellung der Mitarbeiter verrät, was für grundverschiedene Dichter, Anhänger des Alten und überstürzte Verfechter des Allerneuesten, sich, ungewiß über das eigentliche Ziel, zusammenfinden konnten. Nur ganz wenige der Genossen waren berufen, deutscher lyrischer Dichtung wirklich entscheidenden Anstoß zu geben. Arno Holz und Otto Erich Hartleben, abermals zwei künstlerisch grundverschiedene Naturen, hatten auch später noch etwas zu leisten. Karl Henckell gab die sozialrevolutionäre Haltung seiner Anfänge bald auf. Hermann Conradi, der Typus des umstürzlerischen Bohémiens mit den Zügen eines glücklich-unglücklich Begabten, zugleich ein erhitzter Verfechter mißverständlicher Wendungen Nietzsches, ging vorzeitig dahin.

Die Liste der Mitarbeiter des „Modernen Musenalmanachs", den 1891 Otto Julius Bierbaum begann, bezeugt die Klärung, die sich inzwischen vollzogen hatte. Neben Hartleben und Holz taten diesmal noch andere Lyriker mit, die wie Gustav Falke Dauerndes zu sagen hatten, vor allem zwei der Berufensten, Detlev von Liliencron und Richard Dehmel.

Schon war die Zeit erster naturalistischer Wahrheitssucht vorbei. Aufgegeben war gesellschaftlicher Umsturz und trotzige Versinnlichung des Häßlichen. Liliencrons Kunst ist reichinstrumentierte Spiegelung feinabgestufter Eindrücke. Wie Wildenbruch war er einer der wenigen gewesen, die endlich der großen Kriegszeit künstlerisch gerecht wurden. Ganz anders als der leidenschaftliche Kämpfer Wildenbruch war er befähigt, den Reiz des Augenblicks zu genießen und — ein Genußmensch — ihn auszukosten. Er ist auf Erfühlen eingestellt. Aber dies Erfühlen ist so urgewaltig, daß es an der Wirklichkeit kein Genügen findet und sie verwandelt, steigert und übertrumpft. Dennoch wirken Liliencrons Dichtungen wie sorgsam nachgezeichnete, mit untrüglichen Sinnen beobachtete Wahrheit.

Er fügt wie die Droste Zug an Zug zu einem Heidebild zusammen, das sein scharfes Auge bezeugt und seine Fähigkeit, Gesehenes in treffende Worte umzusetzen. Das Zimmer, in dem er rasch vorbeieilendes Liebesglück genießt, weist Stück für Stück seinen heimeligen alten Hausrat; das Ohr lauscht den lauten und leisen Tönen der nächtlichen Umwelt. Ein gemächlicher Ritt durch die Heide reiht Gesehenes, Gehörtes, körperliches Wohlgefühl, Schrittmaß der Bewegung so dicht aneinander, daß er sich wie eigenes Erleben nachfühlen läßt. Doch Liliencron ist zu heißblütig, als daß er nur auf Nachzeichnung ausginge. Er selbst nimmt in seiner Dichtung gern eine Gestalt an, die nur in seinen Wünschen, nicht in Wahrheit besteht. Als Infanterieoffizier machte er die Kriege von 1866 und 1870—71 mit. Im Liede aber sprengt er mit flüchtigem Huf seinen Reitern voran in den Feind. Noch seine „Kriegsnovellen" (1895), scheinbar echt bis ins Kleinste, ein Abbild des Großen und des Kleinen, des Emportragenden und des Tiefbedrückenden, des Ernsten und des Humoristischen von Schlachtenerlebnissen, weichen beträchtlich ab von den wirklichkeitstreueren Aufzeichnungen seiner Tagebücher, sind künstlerische Umformung und nicht sorgsame Wiedergabe genauer Beobachtung, wie Zolas Lehre sie fordert. Völlig zum Gegensatz der kleinlichen Geldnöte, die ihn unaufhörlich quälten, werden ihm die Hauptgestalten seiner Romane, in denen er selbst steckt. Drang nach Wahrheit und Lust am Trug mischt sich in diesem Dichter, der vielen für einen phantasie- und kunstarmen Naturalisten galt und für einen leichtherzigen, wenig auf Formstrenge bedachten Gestalter. Er war vielmehr ein ungemein emsiger Feiler, der gern bei Platen in die Schule ging. Seine Handschriften sprechen für sein peinlich sorgfältiges, nimmermüdes Arbeiten und Umarbeiten. Kaum Heine hatte an ersten Entwürfen so viel zu bessern. Und wie Heines Schöpfungen wahren auch Liliencrons Verse den geheimnisvollen Reiz

des Stegreifs. Sie erinnern unter allen Leistungen Gleichzeitiger am wenigsten an den Schreibtisch. Sehr richtig hat man ihn einen Freilichtdichter genannt. Es ist, als stünde Liliencron naturhaftem Leben näher als seine Zeitgenossen. Er erlebt wie ein Mensch, der sich festen Fußes auf urwüchsigem und von der Kultur nicht beengtem Boden bewegt, auch wenn er berichtet, was er in der Großstadt mitgemacht hat.

Voraussetzung ist ein inneres Feuer, eine grenzenlose Freude an stürmisch bewegtem Dasein, an Kraft, Leidenschaft, Blut, an Getümmel und Mord, an Wildheit und stürmischem Zusammenprall. Seine Kriegsdichtung funkelt in bunten Farben, sie klirrt von Waffen; Standarten flattern, Säbel sausen schneidend durch die Luft, der Boden dröhnt, Masse stößt auf Masse. Konrad Ferdinand Meyers Balladen waren ihm zu arm an Feuer und Blut, er vermißte geschwollene Adern und Gerassel in ihnen. Lieber war ihm Fontane, am nächsten verwandt aber Strachwitz. Die Schallkraft von Liliencrons Wortmusik liebt noch in seinen geschlossensten Balladen weniger ein episches Nacheinander als ein vielstimmiges, durch kehrreimartige Wiederholung sich steigerndes Rufen. Masseninstinkt, zu Ausbrüchen getrieben in einem außerordentlichen Augenblick, lebt sich aus in satten Wortklängen. Auch seine Dramen drängen zu verwandten balladenhaften Gebilden hin. In ihnen sollen ganze Völkerschaften aufeinanderplatzen. Aus der Welt der Ballade stammen die Gestalten dieser Dramen: Merowinger, Kaiser Heinrich VI., schleswig-holsteinischer Adel einer reckenhaften Vorzeit. Seine Erzählungen aus der geschichtlichen Vergangenheit wahren ebenso den Ton der Ballade, zuweilen auch der Chronik. Seine Romane verzichten wie seine Dramen auf Klarheit und Übersicht. Er bleibt in ihnen der Eindruckskünstler seiner Lyrik, die nicht etwas gedanklich Abgerundetes gibt, sondern in scheinbar zufälligem Nebeneinander musikalisch empfundene Ausschnitte aus dem Leben.

Ein Epos konnte für Liliencron von vornherein etwas Lockendes nur haben, wenn er an Dichtungen von der losen Bindung des „Don Juan" von Byron dachte. Liliencrons „kunterbuntes Epos in neunundzwanzig Kantussen", das er „Poggfred" überschrieb, ist gut romantisch ein Werk freischweifender Willkür. Episches setzt sich grundsätzlich um in persönliches Bekenntnis. Eigenes Erleben gewinnt neue Spiegelung. Aber auch große Gestalten der Vergangenheit, die Menschen, mit denen sich Liliencron als Dichter und im Ringen um sein Weltbild auseinandergesetzt hatte, erscheinen in dem bunten Spiel dichterischer Laune; es hat genug Spannweite, sich an Gesichte vom Zug nach Golgatha oder vom jüngsten Gericht heranzugetrauen. Immer wieder aber geht des Dichters Weg zurück zu dem erträumten Dichterheim Poggfred, das fern von der

Welt, ein Sehnsuchtstraum Liliencrons, mitten in norddeutscher Heide liegt, umgeben von Teich und Moor, von Knick und Torfbruch. Zuweilen donnert von fern das Meer. Am Strand der Ostsee in Kiel geboren, fühlte Liliencron sich dem Meere urverwandt, verspürte er in ihm eine gleiche Urgewalt, die sich nur widerwillig der Fessel fügt und sich, befreit, zügellos austobt. Eine kerngesunde Kraftnatur durchstürmte er in einer Zeit der Kränklichen und Nervösen sein Leben. Es wurde in seiner Dichtung zu klangfroher Musik.

Der tönende und dröhnende Schritt seiner Verse, ihre jähe Bewegtheit und ihr strahlender und funkelnder Farbenzauber lockten viele zur Nachbildung seiner Wortkunst. Wenige trafen den Ton einer übermächtig gesunden Sinnlichkeit so glücklich, noch seltener verstand man, aus sinnlich starkem Gefühl heraus mit Liliencron dem Weibe, wär' es Bauerndirne oder Komtesse, ritterlich zu huldigen, es voll seelischen Zartsinns immer wieder wie ein von Gott geschenktes Wunder hinzunehmen und dabei nicht an Frische, an burschikosem Schwung einzubüßen.

Dehmels schwereres Blut gestattet sich nur selten leichtbeschwingten Liebessang. Liliencron bleibt ewig jung in seinem Liebesgefühl. Dehmel ringt sich aus trüber Sinnlichkeit empor durch schwere Liebesnöte zu einem Gefühl des Durstes ebenso nach der Seele wie nach dem Blut des geliebten Weibes. Und in wechselreicher Formung der Liebeserlebnisse des Mannes wie des Weibes erstehen aus starkem Gefühl, aus Sehnsucht oder aus dem Bewußtsein glücklichen Besitzes, auch aus der Treue gegen die eine, die zur Untreue gegen die andere treibt, reinlyrische Sänge. Dehmel wahrt sich die Stärke eines Gefühls, das durch grübelndes und zergliederndes Denken hindurchgegangen ist. Ihm sind jedoch Weltanschauungsfragen so wichtig, daß er nicht leicht zu ungebrochener Versinnlichung einer Stimmung gelangen kann. Doch wenn in seinem Sang die Sinneseindrücke minder vorherrschen als bei Liliencron, so holt auch bei ihm Stimmung ihre zwingende Kraft aus Geschautem und Gehörtem.

Mit Willen möchte er die Gegensätze Schauen und Denken in sich vereinen, Realist und zugleich Idealist sein, Sensualist und Spiritualist, Empiriker und Metaphysiker, Naturalist und Symboliker. Geisteskraft will sich wahrnehmbar ausgestalten. Er bejaht das Leben so unbedingt, daß ihm Nietzsche, den man zu seinem Wegweiser hat machen wollen, wie ein rückständiger Pessimist wegen seiner Methode der Dekadenzspürerei erscheint. So tief er dürsten kann, will er alle Lust ergründen; aber er bleibt bei diesem heißen Begehren nicht stehen, es ist ihm nicht etwas selbstverständlich Berechtigtes. Er unterwirft es strenger Prüfung, er will es geistig adeln. „Lust werde sich göttlicher Pflicht bewußt",

fordert er. Diese göttliche Pflicht gewinnt zeitweilig bei ihm Züge gesellschaftlichen Mitleids. Nur soll das Gehirn auch an solcher Stelle sich nicht vom Herzen überwinden, die Kraft sich nicht von Gefühlen beugen lassen. Nicht die andern haben das erste Anrecht; die eigene Persönlichkeit zu höchsten Zielen zu leiten, bleibt Dehmels eigentliche Aufgabe. Hier trennt er sich von dem unbedingten Altruismus der Jüngsten, so sehr er sich sonst wegen seiner Neigung, Fragen sittlichen Verhaltens dichterisch zu erwägen, den Absichten allerneuster Dichtung nähert. Er ist wie nur wenige unter den älteren berufen, auch den Überwindern des Impressionismus noch zur Seite zu stehen.

Liliencron genoß Dehmels Dichtungen, unbekümmert um ihr gedankliches Schwergewicht, „wegen ihrer klaren Handgreiflichkeit". Er war der Freund des Kunstgenossen, der selbständig seinen Weg ging. Gustav Falke stand beiden nahe. Unbedingter als andere gab er zu, daß Liliencron ihn „auf den rechten Weg gewiesen" habe. Er traf zuweilen sogar Liliencrons Worte und Rhythmen. Dehmel machte Falke auf dessen eigenen Ton aufmerksam und empfahl ihm, der ein realistischer Gemütsmensch sei, sich nicht auf die Pfade des phantastischen Lustmenschen Liliencron zu wagen. Er bezeichnete Falke ebenso richtig als elegischen Realisten. Falke ging — wie er selbst es nannte — vom Malerischen zum Dichterischen weiter, vom Blendenden zum Schlichten, vom Lauten zum Stillen. Das ruhige Glück des eigenen Herds sprach er als Gatte und Vater aus, ein minder leidenschaftlich bewegter Nachfahr von Storms Gemütslyrik. Es war gute und reine Kunst in altem Sinne. Zartempfundene Gemütserlebnisse gelangen in wenigen Worten zu so notwendigem Ausdruck, daß es scheint, sie könnten nicht anders gesagt werden.

Bewußter Neuerer war und blieb Otto Julius Bierbaum. Für die neuentdeckte Bühne des Überbrettls taugten seine leichtbeschwingten Verse gut, sei's in wohlberechnet ausdrucksvollem Vortrag, sei's in anspruchsloser Vertonung. Ihr Rhythmus hat etwas vom Tanz. Aber war es wirklich nötig gewesen, über Baumbach und über Julius Wolff den Stab zu brechen, wenn Bierbaums Sänge, die abermals bei der Vagantenpoesie und ihren Kehrreimen in die Schule gingen, wie neue Offenbarungen hingenommen wurden? Dieser Neuerer war ein geschickter Anempfinder, der zur Not auch den Ton von Matthias Claudius traf, im übrigen alle Stile vom Minnesang des deutschen Mittelalters, von den Liedern der Goliarden und der Studenten, des Rokoko und der Biedermeierzeit bis zu den Versen seines Freundes Hartleben parodierte und leichtem Genusse zugänglich machte.

Bierbaum liebt Liliencrons lärmende Gebärden, aber, lange kein so

kraftvolles Temperament, dämpft er sie zu gefälligem Spiel. Auch bei Karl Busse und Ludwig Jacobowski liegen Liliencrons leuchtende Farben wie unter einem Schleier. Beide sammelten gern Schöpfungen ihrer Sangesgenossen und legten sie, zu einem Strauß gebunden, der Mitwelt vor. Sie suchten ihr persönliches Verhältnis zu den Dichtern zu bestimmen, die durch sie der Allgemeinheit näher traten. Jacobowski erwarb sich besondere Verdienste um die Wiedererweckung der deutschen romantischen Lyrik. Daß beide vielfach an den Sang anderer in ihren eigenen Gedichten anknüpften, daß Geibel für Busse, die Schlichtheit des Volkslieds für Jacobowski eine Höchststufe des Lyrischen bedeutete, bezeugt, um wieviel wichtiger ihnen war, gutes Altes zu bewahren, als um jeden Preis neue Wege zu suchen; etwas Epigonenhaftes haftet an ihren Liedern.

Auch Hartleben war kein unbedingter Umstürzer alter lyrischer Bräuche. Wie sehr es ihn auch sonst trieb, mit witziger Ironie das Gehaben der Gewohnheitsmenschen ins Lächerliche zu ziehen, seine Lyrik trumpft selten auf und wagt nur dann und wann die Purzelbäume, die er dem Philister zum Trotz sonst gern schlug. Hartleben machte bei studentisch aufgeknöpftem Sang mit Bierbaum nicht halt. Mit entzückend leichtem Frohmut sang er von seiner Lore, als ob er kunstlos nur sein Glück ausplaudern wollte. Doch der zielsicher treffende Erzähler kleiner wohlberechneter Geschichten, die humorvoll spotten, erhob sich in einigen Liedern zu den Höhen starkgefühlter Erlebnislyrik, zu Worten von sorgsamer künstlerischer Prägung und von echtmenschlichem Gehalt. Ein Meister reiner Lyrik, verdichtet er starke innere Erlebnisse zu wenigen Versen, die dem Seelenvorgang nur so viel Natureindrücke gesellen, daß sie die Stimmung scharf umgrenzen, nicht wie gewollte Eindruckskunst berühren. Glühende Sinnlichkeit wird durch seine Wortkunst geadelt. Tief bohrende und wühlende Leidenschaft allein lockert die Form und strömt in breiterem Fluß sich aus. Aber noch bleibt leuchtende Klarheit bestehen, die „edle Einfalt“, die dem deutschen Klassizismus Gesetz war und allem gesuchten Ästhetentum entgeht. Solche klassische Selbstverständlichkeit sticht stark ab von der gleichzeitigen Lyrik anderer, die entweder in einem auffällig gewählten Gewande sich gefiel oder es mit dem bequemen Hausrock vertauschte.

Manieriertheit war das sicherste Mittel, Beachtung zu finden. Schon Liliencrons ganz persönlicher Ton schenkte ihm eine zwar lange bestrittene, aber leicht bemerkbare Sonderstellung. Viel eigenwilliger gab sich Arno Holz. Dem zähen Ostpreußen war ein künstlerisches Problem stets auch eine Frage des Willens. Er kann, was er will, kann auch in einer recht umfänglichen Sammlung den schlüpfrigen Ton des 17. Jahrhunderts

parodistisch festhalten. Holz nahm die Frage lyrischer Form von einer neuen Seite. Seine Neigung ging ja immer auf Erneuerung der Mittel dichterischen Ausdrucks. Ihm erschien, nachdem er selbst anfangs Geibel zu seinem Führer gewählt hatte, die Durchführung gleich langer, durch den Reim gefesselter Verszeilen und Strophen wie unerträglich eintöniges Geklingel. Noch den freien Rhythmen sagte er unnötiges Pathos nach. In reimlosen, ungleich langen Verszeilen, die nur sinngerechter, gedämpfter und doch dichterischer Ausdruck sein wollen, brachte er seine Eindrücke, die von der äußeren Schale der Erscheinungswelt mehr und mehr zum innern Gesicht und dann zum Gedankenerlebnis weitergingen. Die Form seiner Büchelchen „Phantasus" aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde von Holz in dem mächtigen Bande „Phantasus" von 1916 weitergestaltet. Nun erhielt der einzelne Satz eine unerhörte Spannweite. Er reicht zuweilen über viele Seiten. Auch das entspricht den Überspannungen des Barocks und bezeugt, daß Holz mit dem Neusten seiner Zeit Schritt hält. Kaum Übersehbares häuft sich in unermüdlich vorwärtsstürmenden Sätzen auf, aus einem Satze entwickelt sich in enger Verschlingung ein Knäuel anderer Sätze. Das betäubt und überwältigt. Es läßt die Frage nach dem dauernden Wert solcher Kunststücke offen. Es ist gleich der Mehrheit von Holz' Schaffen kühnes Experiment, gewagt aus dem Bewußtsein eines Wegebahners.

Verzicht auf den Reim war in neuerer deutscher Dichtung nichts Ungewohntes. Schon das frühe 18. Jahrhundert hatte ihn, bedrückt durch den eintönigen Klingklang deutscher Alexandriner, verworfen. Klopstocks fast völlig reimlose Dichtung ist der stärkste künstlerische Ausdruck solchen Reimhasses. Von Klopstock gingen auch die deutschen Versuche aus, den Vers von strenger Rhythmik zu befreien. Er selbst dachte an Pindar und an altgermanische Verskunst, traf indes näher zusammen mit der Bibel und mit dem sogenannten Ossian, der Erneuerung altgälischen Gesangs durch James Macpherson. Freilich gab sich das klopstockische Silbenmaß, die freien Rhythmen, ausdrücklich als gesteigerte Wortgestalt feierlicher und getragener Stimmung. Um nicht mit ungebundener Rede verwechselt zu werden, griffen die freien Rhythmen auch in Goethes oder Hölderlins Hand zu schwungvollen Wendungen; Goethe gewährte ihnen eine feierliche Gebärde, die ihm sonst fremd ist. Wer schlichtere Worte in freier Rhythmik brachte, wurde — wie Tieck, dem nichts ferner lag als Pathos, — verspottet. Heines Nordseebilder ließen in humoristischem Lichte überstiegene Feierlichkeit und trockene Prosa innerhalb freirhythmischer Dichtung wechseln und nutzten den Gegensatz, um getragene Stimmung echt heinisch jäh abzubrechen. Inzwischen war unter dem Namen Streckverse

oder Polymeter an Stelle gebundener Rede, die sich der Freiheit ungebundener Rede nähert, eine Prosa von rhythmischen Eigenheiten durch Jean Pauls „Flegeljahre“ versucht worden.

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts trat freiere Rhythmik zurück hinter festere metrische Bindungen, ebenso wie Verzicht auf den Reim nur der Nachbildung antiker Maße zugestanden wurde. Das war weniger ein Zeichen zunehmender als verschwindender Teilnahme an Fragen künstlerischer Form; es war mindestens ein epigonenhaftes Erstarren. Freiligrath, selbst ein Träger kräftiger Rhythmik und überkräftiger Reime, aber ein kundiger Verdeutscher und glücklicher Entdecker auf dem Felde neuer ausländischer Dichtung, mußte die Form des Amerikaners Walt Whitman wie etwas ganz Unerhörtes zu rechtfertigen suchen, als er 1868 Proben aus dessen Dichtungen vorlegte: Zeilen wie Verse abgesetzt, aber doch keine Verse; kein Metrum, kein Reim, keine Strophen; rhythmische Prosa, Streckverse; auf den ersten Anblick rauh, ungefüg, formlos, aber für ein feineres Ohr des Wohllautes nicht ermangelnd; der Ton rhapsodisch, prophetenhaft, das Erhabene mit dem Gewöhnlichen bis zur Geschmacklosigkeit vermischt; aus allem heraus klinge die Bibel, ihre Sprache, nicht ihr Glaube.

Freiligrath wurde nicht nur durch Whitmans Wortgebung gefesselt. Ihm ging in der Persönlichkeit Whitmans und in dessen unentwegtem Amerikanismus schon auf, was er den kosmischen Zug nannte: Whitman findet sich in allem und alles in sich; das Niedrigste, Geringste, Alltäglichste ist ihm wertvoll. Whitman kennt keine Rangordnung unter den Geschöpfen. Ihm ist alles heilig und göttlich, Seele und Körper, auch noch das Tierverwandte im Menschen.

Konnte der Naturalismus sich einen besseren Führer wünschen? War durch Whitman nicht vorweggenommen, was besonders in späteren Romanen von Zola verfochten wurde? Doch erst am letzten Ende des Jahrhunderts, im Jahre 1897, stellte Johannes Schlaf, der Kampfgenosse des jungen Arno Holz, den Amerikaner als ganze dichterische Gestalt den Deutschen vor. Verdeutschungen in weiterem Umfang kamen hinterdrein. Im deutschen Naturalismus lebte sich Whitmans Wirkung nicht aus. Dafür lauschten später noch weit jüngere Dichter seinen Rufen.

Es ist fraglich, ob Holz von Whitman wußte, als er seine neue lyrische Form entdeckte. Freiligrath hatte angesichts Whitmans gefragt, ob wir wirklich auf dem Punkt angelangt sind, wo das Leben neue Ausdrucksweisen gebieterisch verlangt. Mag diese Frage an Holz' Ohr gedrungen sein oder nicht, er fühlte ein Menschenalter nach Freiligrath das

Gebieterische gleicher Notwendigkeit. Nur gab er den Ton feierlichen Aufrufs, der bei Whitman herrscht, grundsätzlich auf.

Mittelachsenverse nannte man seine neuen Gebilde. Diese Verse, die bald aus einer einzigen Silbe bestehen, bald zu weitem Umfang anschwellen, sind symmetrisch untereinandergestellt. Nur für das Auge, nicht für das lauschende Ohr kommt solche Druckeinrichtung in Betracht. Dafür kann auch dem Ohre durch längere Pause der Schluß des Verses fühlbar werden, können aus dem Satze „Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf", der sich — trotz Holz' Widerspruch — auch in guter und künstlerisch nicht übersteigerter Prosa finden ließe, zwei Verse entstehen. Ist es wesentlich anders mit der Wortfolge: „Nun bin ich fern von jeder Welt, ein sanftes Rot erfüllt mich ganz, und deutlich spüre ich, wie die Sonne mir durchs Blut rinnt"? Nur die sicheren Mittel eines geschulten Sprechers zerteilen diese Wortfolge in die vier Verse, die ihr im Druck zugewiesen sind.

Holz mochte selbst fühlen, daß er dem heimlichen Leierkastenton, den er gereimten und strenger abgemessenen Versen, aber auch freien Rhythmen nachsagte, im lauten Vortrage nicht ganz entgehe, ja daß gerade der Wunsch nach letzter Einfachheit und möglichster Natürlichkeit der Wortwahl den Vortragenden zwinge, die Melodie des Verses ins Klanghafte zu steigern. Seine Wortwahl wurde schon minder einfach, als er von bloßen Eindrücken zunächst der Landschaft ins Symbolische überging: „Rote Rosen winden sich um meine düstre Lanze. Durch weiße Lilienwälder schnaubt mein Hengst." Das könnte auch in Heines Nordseebildern stehen.

Ganz auf Einfachheit und Natürlichkeit verzichtet das Neue im „Phantasus" von 1916. Kühne Worttürmung, ausgeklügelte Schachtelung von Sätzen enträt auf lange Strecken hin des Punkts. Schlangenartig verknotet wirbeln Perioden wild dahin. Auf eine Präposition baut sich eine umgekehrte Pyramide von Worten. Partizipien halten wie Klammern zusammen, was auseinanderstieben will. Und in schier endloser Reihe ziehen gleichgeordnete Begriffe, Hauptwörter oder Adjektive oder Adverbien, hintereinander her. Häufungen, das alte Mittel komischer Wirkung, bei Jean Paul, bei Börne, bei Heine und bei vielen andern, dienen bei Holz ernster wie humoristischer Darstellung. Begriffe lösen sich auf in eine Unzahl von Unterbegriffen. Ein Dutzend Bezeichnungen und mehr stellt für einen Begriff sich ein. Vom Piken-, Hellebarden-, Partisanen- geht es weiter bis zum Tomahawks- und Bumerangsschwinger in vollen achtzehn Abstufungen.

Whitman liebt die Häufungen des Redners. Holz übertrumpft ihn. Mit Whitman wetteifert der neue „Phantasus" auch siegreich in der maß-

losen Fülle der Erscheinungen, die er umfaßt. Die Spannweite von Holz' Gesichtskreis ist groß genug, in der Form einer schier unbegrenzten Begriffsverästelung etwa ein Stück Rokoko stimmungsmächtig zu versinnlichen. Ja, die Welt des 17. Jahrhunderts wurde in der parodistischen Spiegelung, die ihr durch Holz zu Beginn des Jahrhunderts geliehen worden war, von den weiten Satzgebilden des „Phantasus" übernommen und mit ihr der Reim, freilich nicht in altüberkommener Anwendung, sondern miteingeschachtelt in Verse von einer Länge, die hinausgreift über die weiten Grenzen der Phantasusverse vom Ende des 19. Jahrhunderts.

Ob die neue Gestalt des „Phantasus" Schule machen wird, mag offene Frage bleiben. Die älteren Absichten von Holz' lyrischen Formwünschen bedeuteten unzweifelhaft eine wichtige Anregung. Paul Ernsts „Polymeter" von 1898 erinnerten durch ihren Titel allerdings an eine Art freier Rhythmik, die von Holz abgelehnt worden war. Cäsar Flaischlens Sammlung „Von Alltag und Sonne" legte gleichzeitig weniger Gewicht auf das Technische, das für Holz jederzeit im Vordergrund steht. Es sollten nur schlichte Gedichte in Prosa sein. Sie trafen leicht den einfachen und nicht getragenen Ton, nach dem es Holz verlangte. Flaischlen wollte keine Belege für eine neue Theorie bringen. Dafür sprach er sich selbst reiner und unmittelbarer aus als Holz, in lyrischer Form wie in erzählender und dramatischer. Seine eigenen Kämpfe, erweckt durch die bedrückenden Erlebnisse eines Menschen, der aus dem Frieden einer wenig bewegten Heimat in das Treiben der Großstadt hineingerät, sind auch die Voraussetzung dreier engverknüpfter Dichtungen: der beiden Dramen „Toni Stürmer" und „Martin Lehnhardt" und des Romans „Jost Seyfried" (1891—1905). Der Roman setzt sich mit den literarischen Richtungen der Zeit auseinander, indem er sie an Flaischlens Lebensanschauung mißt.

Johannes Schlaf verzichtete in den lyrischen Monologen „In Dingsda" und „Frühling" (1892—95) auf den Anspruch, Verse zu geben, und blieb bei ungebundener Rede stehen. Unter den Gedichten des ersten „Phantasus" und unter den Sängen Flaischlens hat vieles einen urverwandten Ton: wohliges Sicheinleben in die Landschaft. Doch Schlaf hat mehr zu spenden. Norddeutsche Landschaft ward nie vorher und wurde nie wieder mit gleicher Kraft in ihren heimlichsten Zügen, aber auch in dem Sonderleben ihrer silbrighellen Farben- und Lichtwirkungen wiedergegeben. Das Ich des Dichters löst sich auf in eine unübersehbare Fülle von Eindrücken. Dann aber kehrt es aus ihnen zu sich zurück und zu frohen Ahnungen eines neuen Menschentums. Monismus, ganz anders gestimmt

als das All-Allgeschrei junger pantheistisch fühlender Stürmer und Dränger der ersten Zeit Goethes, ruhiger, hingebungsvoller, empfänglicher, weiter entrückt dem Transzendenten, ungebrochenste Kundgebung einer nichtmetaphysischen Eindruckskunst, fühlt im eignen Ich die ganze Welt: „Überall bist du und nur du, und nichts ist ohne dich und nichts außer dir." Wer heute aus einer anders gerichteten Zeit den Sinn der Eindruckskunst erfühlen möchte, kann aus dieser Ichlyrik Schlafs etwas von dem innern Aufschwung erfahren, der, jenseits von Gut und Böse, aus empfänglicher Abspiegelung der Welt sich damals ergab.

Mit Holz hatte Schlaf sich anfangs in peinlich genauer Abzeichnung von fast unmerklichen Abstufungen des Eindrucks geübt und auf diese Weise einen strengsten Naturalismus zu erreichen gestrebt. Es waren Versuche gewesen, vorgenommen in der engen Arbeitsstube. Nun ging er ins Freie und alles Versuchsmäßige verschwand. Mochte anfangs gespottet werden über solche Übertrumpfung von Stifters Kleinmalerei, der Reiz von Schlafs Nachempfinden der Landschaft ist heute, entrückt den Kämpfen um eine neue Technik der Dichtung, vielleicht reiner zu erfühlen, ist gewiß nur noch wirksamer geworden.

Schlaf möchte dem Leben nahebleiben. Er meidet Steigerungen des Worts, die der Reinheit des Eindrucks abträglich sein könnten. Das ist auch die Absicht von Flaischlens Versen. Und wenn Holz den heimlichen Leierkasten befehdet, hegt er gleiche Absicht. Deutscher Formwille war das. Er ging noch hinaus über Goethe und über deutsche Romantik. Leben und Form sollten restlos ineinander sich auflösen, künstlerische Form alle Ansprüche an ein Sonderrecht aufgeben. Empfindlicher als ältere Vorkämpfer deutscher Form fühlten diese Eindruckskünstler etwas Gesuchtes und Gekünsteltes in jedem Versuch überkommener metrischer Gestaltung. Solche Verskunst galt ihnen als Zerstörung des Einmaligen alles menschlichen Erlebens.

Wirklich empfinden ja Franzosen, wenn sie selbst in freien Versen deutscher Abkunft sich versuchen, etwas wie einen Eingriff in ihr eigenes Formgefühl. Holz und seine Nachbarn stehen dem echten romanischen Formwillen mit seiner Neigung zu scharfen und fühlbaren Umrissen am fernsten.

Es bleibt eine auffällige Tatsache, daß gleichzeitig auf deutschem Boden in einem Kreise, der gegen die Formlosigkeit der Eindruckskunst den Begriff dichterischer Form wieder durchsetzen wollte, der obendrein zwischen gebundener und ungebundener Rede feste Grenzen zog, ein verwandter Kampf gegen den Leierkasten sich entspann. Innerhalb strengbemessener Form sollte dem Vers alles Sanghafte abgewöhnt werden. Feinfühlige Nerven empfanden die bewegte Rhythmik volksliedartigen

Dichtens wie etwas Derbes und Ungefüges. In mannigfachen Wandlungen hatte seit der Zeit des jungen Goethe und besonders seit der Zeit der jüngeren Romantik deutsche Lyrik die einfachen Strophen des deutschen Volkslieds und dessen kurze Verse umgebildet. Das klang bei vielen immer noch wie Musik und sollte so klingen. Jetzt forderte nicht nur Holz eine Dämpfung der Versmelodie. Auch Stefan George und seine Genossen wollten dem Verse nur ein ruhiges gleichmäßiges Schreiten, nicht ein hüpfendes Tanzen gestatten. Je länger der Vers wurde, desto besser entzog er sich der Gefahr des Singsangs. Gesuchte Wortwahl konnte dabei immer noch bestehen bleiben. Aber auch Holz mied sie schon in seinen ersten Phantasusversuchen nicht. Daß es möglich sei, mit Worten des Alltags in Rhythmen von geringer Fallhöhe dem Ohr bezaubernde künstlerische Gefühle zu schenken, bewies keiner so gut wie Hugo von Hofmannsthal.

Trotz der Absicht, dem Worte seinen ursprünglichen und natürlichen Wert durch Steigerung des Tones nicht zu nehmen, gelangte Holz nicht zu der selbstverständlichen Schlichtheit der Wortgebung Hugo von Hofmannsthals. Das ungemein feinfühlige Ohr des Wieners, das sich gegen jede Hebung des Ausdrucks wehrt und sie „geschwollen" findet, ist Hofmannsthal in hohem Maße eigen. Die Dämpfung seiner Sprache stimmt zu dem Grundton seiner Lyrik. Er lauscht dem Leben seine wechselnd vielgestaltigen Züge ab und möchte ihren verborgenen Sinn erraten, bleibt indes in bloß empfangendem Verhalten bei Fragen stehen und wagt nicht, sie zu beantworten. Die entgötterte Diesseitswelt des naturwissenschaftlichen Positivismus beantwortet ihm die Frage nach dem Sinn des Daseins nicht. Bange forscht er nach der Bedeutung seines eigenen Selbsts und der Dinge, die es umgeben. Nach drüben ist die Aussicht ihm verrannt. So geht er an alles heran und möchte allem abhorchen, was an verborgener Absicht ihm innewohnt. Doch die Welt löst sich diesem willigen Miterleber immer nur in eine Fülle von Eindrücken auf. Seine „Ballade des Lebens" holt aus solchen Eindrücken in absichtlich wahllosem Nacheinander nur Anschauung einzelner Züge: Kinder mit tiefen Augen, die von nichts wissen, aufwachsen und sterben, herbe Früchte, die süß werden und nachts wie tote Vögel niederfallen und verderben, den wehenden Wind, die vielen Worte, die wir reden, Lust und Müdigkeit, die wir in unsern Gliedern spüren, Straßen, die durch das Gras laufen, Orte da und dort mit ihren Fackeln, Bäumen, Teichen. Und all dem vielen hat er nur die Frage entgegenzuhalten: „Was frommt das alles uns und diese Spiele, die wir doch groß und ewig einsam sind und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?" Dann aber auch die Erkenntnis, wieviel Trauer und Tiefsinn aus dem einen Wort „Abend" rinnt: das Bewußtsein des Reichtums an sinn-

bildlicher Kraft, der in einem einzigen Wort liegen kann. Weit mehr bejahende Antwort ergibt sich dem Nacherleber der Landschaft Johannes Schlaf. Hofmannsthal verzichtet auf die Entzückungen eines Monisten. Er fühlt sich nicht als Gefäß des Alls, er begnügt sich, den unbegreiflichen Reichtum der Welt eindringlich nachzuerleben, er versetzt sich in die Erscheinungen der Welt mit einer Erlebniskraft, die das eigene Ich beinahe vergißt. Es ist die Neigung des Wieners, alles begreifen, allem nachfühlen zu wollen, ohne es einer gedanklichen Formung zu unterwerfen, die wie Vergewaltigung wirken könnte. Verständnis soll jeder Erscheinung werden. Ungewöhnliche Empfänglichkeit wird bei Hofmannsthal zum Kennzeichen eines künstlerisch erfühlten Relativismus. Eindruckskunst gewinnt eine besondere, dem Gefühl des Wieners urverwandte Gestalt. Unduldsam ist Hofmannsthal nur gegen die Stumpfen, die am Leben vorbeigehen, ohne erleben zu können, die wie Austern in tiefem Schlaf befangen sind. Erleben aber heißt ihm, dem Chaos toter Sachen, in dem der Mensch befangen ist, Beziehung einhauchen. Vom Tode belehrt, erwacht bei Hofmannsthal der Tor vor seinem Ende vom Lebenstraum zu einem Übermaß des Fühlens. Der Tod schenkt ihm, was er im Leben nicht gekannt hatte: die Fähigkeit vollen Erlebens. Kunst solchen Erlebens kommt in Hofmannsthals Gedichten zu Worten. Das ist auch der Grundton der dramatischen, durchaus lyrisch gemeinten Bruchstücke seiner Jugend. So schmiegsam weich wie die Seele dieses Belauschers des Daseins ist der Gang seiner Verse; er wäre nur ein wohliges Gleiten, wenn nicht die nervöse Unruhe des Reizsamen ihn durchzuckte.

Stefan Georges Rhythmus hat, so sehr er mindestens in seinen älteren Schöpfungen die Bewegung sangbarer oder gar sangartiger Verse ablehnt, einen kräftiger abgemessenen Schritt. George sucht — im Gegensatz zu Hofmannsthal, der Alltagsworte bringt, um nicht gewählt zu wirken — auch feierliche und getragene Wendungen. Er leiht mit Absicht und um des gesteigerten künstlerischen, vielmehr kultivierten Eindrucks willen dem Reim gern den Zusatz des Ungewöhnlichen. So kann der Anschein erweckt werden, als sei der Vers von vornherein beherrscht und bedingt durch den Wunsch, in den ungewöhnlichen, ja gesucht klingenden Reim auszumünden. Schon da wird ein kraftvolles, Hindernisse energisch überwindendes Wollen fühlbar. Die seelische Unruhe, die dem Suchen und Nichtfindenkönnen Hofmannsthals entspricht, weicht bei George einer stillen Gelassenheit, die sich zu Entscheidungen durchgerungen hat und in den Fragen des Lebens keine Zweifel kennt. Die volle Selbstsicherheit einer in sich gefestigten Persönlichkeit kennzeichnet Georges Kunst. Welt und Menschen sollen sich der Herrschergebärde des Dichters unterordnen,

ihnen will er seinen Stempel aufdrücken. Georges innere Kämpfe liegen hinter ihm. Von der stillen Insel, die er sich erobert hat, blickt er in überlegener Betrachtung zurück auf die schlimmen Tage, die einst in seinem Leben rannen, gedenkt er der Töne, die damals rauh und schrill hallten. Umstürzende Erschütterung ist für immer vorbei. Solche Gefaßtheit macht lebendiges Miterleben nicht leicht. Georges Verse zaubern dem Leser selten ein gesteigertes Abbild der eigenen Seelenbedrängnis vor, sie wahren die Gebärde eines überlegenen Führers durch das Leben. Sie wird getragen und gefördert durch die unnachsichtige Strenge, mit der die Ansprüche an Korrektheit der Sprache und der Verskunst erfüllt sind. Der Wortklang gewinnt besondere Wichtigkeit. Der Selbstlaut soll mehr bedingen als eine Färbung der Stimmung, er wird nach den Gesichtspunkten des Farbenhörens und Klängesehens gewählt. Hier berührte sich George mit der deutschen Romantik, so unromantisch seine ganze sichere menschliche Haltung ist, berührte sich auch mit neuerer französischer Lyrik; ein vielberufenes Sonett Arthur Rimbauds möchte schlechtweg die Farbenwirkungen der einzelnen Selbstlaute festlegen: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu." George selbst wahrt in Übertragungen französischer Dichtungen, etwa des „Colloque sentimental" von Paul Verlaine, mit möglichster Genauigkeit die Abfolge der Selbstlaute, wie sie in der Vorlage erscheint. Wieviel das für stimmungsgerechte Wiedergabe leistet, läßt sich aus einer Vergleichung von Urbild und Verdeutschung leicht ersehen. Es beweist zugleich, daß sorgsame Wahl von gleichen und gegensätzlichen Selbstlauten mehr als ein bloßes Formspiel ist, mag immerhin verstandesmäßige Ausdeutung leicht fehlgehen, wenn sie den Farbeneindruck einzelner Selbstlautreihen in Versen Georges festlegen will. Den Anschluß an französische Liedbekenntnisse seelischer Zermürbung in der Art Baudelaires und Verlaines überließ George andern gleichzeitigen Deutschen, auch diesem und jenem aus dem Kreise der „Blätter für die Kunst" (1890—1914), die einer engumgrenzten, gewählten Schar von Anhängern die Offenbarung von Georges und seiner Genossen künstlerischem Wollen und Können bringen sollten. George ist ja der geborene Häuptling einer Sondergruppe, der willensstarke Stifter einer künstlerischen Sekte. Daß die ästhetische Lebenskunst, die er den Deutschen schenken will, von ihm auch durch lyrische Gaben verkündet wird, daß er der Lyrik eine derart überragende Stellung im Leben zuweist, ist vielleicht das bezeichnendste Merkmal der Wandlung, die sich in der Wertschätzung der Lyrik um 1900 vollzog.

In seinen Anfängen hatte George allerdings der Kunst nur Kunst zum Zwecke machen, hatte er der Dichtung nur Stimmungen und nicht Gedanken, vor allem nicht Weltverbesserung und Allbeglückungsträume

überlassen wollen. Mehr und mehr gewann er indes die Züge eines strengen Mahners. Auf Dante bezog er sich oft. Und während er ursprünglich nur innerhalb der Vorbemerkungen in ungebundener Rede, die den „Blättern für die Kunst“ beigegeben waren, als Erzieher und Kulturbringer sich hatte vernehmen lassen, verkündete er zuletzt in lyrischen Schöpfungen, was er seiner Mitwelt vorzuhalten hatte. Eine herbe Bußrede in Versen nahm endlich Stellung zu den Fragen, die der Weltkrieg dem Deutschen aufgibt. Zum erstenmal klang hier etwas wie ein völkisches Gefühl durch.

Die Mitarbeiter der Zeitschrift „Charon“, die 1904 zu erscheinen begann, vertreten wie der Kreis Georges neue Wünsche dichterischen Formens und zugleich ein neues Menschentum. Sie erblicken in Otto zur Linde ihren Führer. Sie scheiden sich von George durch bewußte echtdeutsche Haltung und durch gewollten Verzicht auf die Formstrenge romanischer Kunst. Sie treiben Holz' Lehre vom neuen Rhythmus weiter und spielen gegen taktierenden Rhythmus einen phonetischen aus, in dem Eigenbewegung der Vorstellungen und Eigenbewegung des Rhythmus sich decken oder — wie das Schlagwort lautet — ausbalanciert sind. Schon diese ausdrücklich verkündigten Ziele verraten, daß hier das deutsche Bedürfnis herrscht, die Formung bis ins letzte durch den Gehalt bestimmen zu lassen und keine Gestaltungsmöglichkeiten zu gestatten, die für ganze Reihen von Kunstwerken verschiedensten Gehalts gelten sollen. Solchem Formwillen entspricht die religiöse Sehnsucht der Gruppe nach dem Unnennbaren. Die festen Linien und scharfen Umrisse der Kunst romanischer Völker, ihre Geschlossenheit und ihr baukünstlerisches Ebenmaß sind diesem deutschen Gefühl fremd. Schärfer noch als Stefan George sondert sich Otto zur Linde vom Impressionismus ab. George ist zu sehr geneigt, sein Ich der Welt zum Maßstab zu machen, als daß er die Empfänglichkeit des Eindruckskünstlers wahren könnte. Aber er bleibt, wenn er mit Nietzsche eine Höherentwicklung des Menschen anstrebt, gleich Nietzsche in der Diesseitswelt stehen. Die Gruppe des „Charon“ ist metaphysischer gesinnt. Sie nähert sich schon den Absichten der Ausdruckskunst. Karl Röttger und Rudolf Paulsen sind die meistbeachteten Mitkämpfer Otto zur Lindes. In Paulsens Buch über seinen Meister steht manches Wort, das als Zeugnis für die Ausdruckskunst in Anspruch genommen werden kann.

Im Kreise Georges vertrat Max Dauthendey romantisches Farbenhören und Klängesehen am nachdrücklichsten. Schwere und bunte Farbe beherrscht überhaupt seine Eindrücke. Er suchte sie im Exotischen auf, schrieb Erzählungen, die im fernen Osten spielen, und entzog sich immer

mehr der Einwirkung Georges. Dunkler noch als Dauthendey, schon mit einem Stich ins Phantastische gab sich Alfred Mombert. Er ist ausgesprochener Vertreter des Symbolismus, ihn kümmert nicht, ob seine Verse, die vor Holz auf Reim und regelmäßig wiederkehrende Rhythmen verzichteten, dem Verstande zugänglich sind oder nicht. Traumartig sollen sie wirken, wie sie entstanden sind. Ganz ins Phantastische der symbolistischen Groteske ging Paul Scheerbart. Auch Scheerbart träumt, aber von Vorgängen im fernsten Weltraum, die er im Widerspruch zu aller Wirklichkeit und zugleich mit naturalistischer Einläßlichkeit schildert. Ironie und Spott stecken hinter seiner kosmischen Phantastik. In Ernst wie in Satire meldet sich bei Scheerbart tiefe Abneigung gegen das mechanisierte Leben der jüngsten Zeit an. Christian Morgenstern, der auch in schlichtester Aussprache innerer Erlebnisse Erlösendes zu sagen wußte, steigerte die groteske Komik Wilhelm Buschs, am liebsten durch eulenspiegelhafte Ausbeutung des Widersinns bildlicher und gleichnishafter Alltagswendungen, zuweilen durch verblüffende Übertragung menschlicher Schwäche und Eitelkeit auf Lebloses. Ein Grübler nur konnte dem Altbekannten so neue Wendungen ablocken, nur ein Sprachkünstler das Wort gleich spielerisch klügelnd aus- und umdeuten.

Von Rilke zu den Neusten

Die Erneuerung des Sprachblutes, die von Arno Holz in seinen Anfängen verlangt worden war, galt der ganzen Eindruckslyrik als Gesetz. George erneuerte auch Satzbau und Wortstellung, um das feierlich Gewählte seines Formwillens und seines Reims besser zu treffen. Noch weiter ging Rainer Maria Rilke. Sein Vers wagte grammatisch Dinge, die gutem Deutsch schlechtweg verwehrt schienen. Infinitiv und Partizipium kamen zu neuen Ehren. Was auf den ersten Blick wie Unbeholfenheit eines dumpfen Dranges scheinen mag, enthüllt sich bald als gewollte künstlerische Gebärde, die von vorgeschriebenem Brauche abweicht, weil sie zu verraten hat, was noch keiner ersah. Rilkes Manier ist weit fühlbarer als die Manier Georges. Sie bringt gesteigerte Bewegung in den Vers, sie verschmäht das gleichmäßige Schreiten Georges, sie gibt schon durch die ungewohnte Stellung, die dem Reim im Satzgefüge zuteil wird, dauernd einen spürbaren Ruck. Ein kräftig zugreifender Former des Sprachstoffs bohrt sich mit seinen Ausdrucksmitteln tief hinein in das Wesen des Gegenstandes, dem sein innerstes Geheimnis abgefragt werden soll. Dieser Gegenstand ist durchaus nicht immer ein Mensch und noch weniger eine einzelne Persönlichkeit. Begriffe wie der Doge, der Abenteurer, der Leser werden ausgeschöpft und verdichten sich zu Versen. Selten

läßt sich ein bestimmtes Modell spüren; genannt wird es nicht, auch wenn nach Rilkes Worten es so mit Händen zu greifen ist wie die Schauspielerin Eleonore Duse. Tieren, wie dem Panther im Käfig, den Flamingos, dem Hunde, lauscht Rilke ihr Lebensgefühl ab, ganz sachlich, äußerlich teilnahmlos, aber aus tief sich einfühlendem Nacherleben. Das Wappen, das Gold, oder Portal und Fensterrose einer Kathedrale, ein Kapitäl gelangen zu erschöpfender Bestimmung ihres Wesens. Alles ist ihm künstlerisches Erlebnis geworden; und wie aus seiner Seele erzeugt, fangen die Dinge zu leben an. Das geht hinaus über den Impressionismus. Nicht um sorgsames Erfassen des augenblicklichen Eindrucks ist es Rilke zu tun; er dringt in den Mittelpunkt seines Gegenstandes, sucht ihn geistig von innen zu packen und aus dem Innern die äußere Gestalt begreiflich zu machen. Er ist einer der ersten, die den Ausdruck eines Innerlichen grundsätzlich wieder an die Stelle der Eindruckskunst setzen. Und zuweilen glücken ihm seelische Ergründungen von überwältigender Wahrheit. Vorbei ist die Zeit bangen Fragens nach dem Wesen der Dinge. Rilkes Fähigkeit, ein fremdes Ich zu erfühlen, läßt ihn Ichdichtung einschränken. Als einer der ersten übt er einen lyrischen Sang, der lieber von einem „Er" als von dem „Ich" berichtet. Wenn er einmal, selten genug, den gewohnten Umkreis der Liebesdichtung betritt, so wird ihm ein alter Lieblingsstoff der Gemütslyriker, der Tod der Geliebten, zu einem Bekenntnis, das wie etwas Niegesagtes erschüttert. Aber auch dieses Gedicht spricht von einem „Er", es wahrt nicht die übliche Form der Ichdichtung. Rilke steht an einer Stelle, die weitab von impressionistischem Egotismus liegt. Er ist ein machtvoller geistiger Bezwinger der Welt, bewußt der metaphysischen und religiösen Anliegen, die wieder zur Geltung kommen wollen.

Der neuen Lyrik des Objekts kam eine stoffliche Wendung entgegen, die zurückführte in verlassene Gefilde des Frühnaturalismus. Zola hatte die Eindrücke des neuen technischen Lebens, besonders der Weltstadt, zu sammeln und zu ordnen versucht. Der Fläme Emil Verhaeren steigerte Zolas miterlebende Freude an dem Reichtum der neuen Lebensformen, die vorläufig andern wie etwas Schreckhaftes galten. Verhaerens Sehkraft überwindet das Grauenvolle. Er setzt das vielstimmige Leben der Menschen von heute, vor allem der Weltstadt, mit seinen betäubenden Geräuschen, seinem Tosen und Dröhnen in Dichterworte um. In seinen Versen hämmert es, die Räder sausen, die Webstühle schnarren, die Dampfmaschinen zischen, Menschenmengen summen. Diese mechanisierte Welt packt er mit Herrschergewalt zu einem Ganzen zusammen und genießt sich selbst, während er sie künstlerisch formt. Lebensdurstig und freudig bejaht er noch erschreckende Begleiterscheinungen jüngster Gestaltung des Daseins. Ver-

tausendfältigt fühlt er in ihnen sein Herz; es wandelt, weitet, füllt sich und quillt über von jäher Ekstase. Er ruft sein Herz auf, sich in die Städte, die nächtiger Schimmer und die Flamme der Feste ummauert, einzuschließen, um groß und gewaltig zu sein.

Zola hatte minder ekstatisch, eher wie ein Sohn der Aufklärung, Freude an zielbewußter Arbeit verfochten, die im Dienst der Zukunft, frei von der Last religiöser Dogmen, die Menschen glücklicher und besser macht. Der eifervolle Gegner der französischen Romantik feierte tatsächlich wie Viktor Hugos „Légende des siècles“ weltgeschichtlichen Fortschritt im Sinn eines Aufstiegs zu nutzvoller Betätigung. Verhaeren ist weniger Nützlichkeitsmensch. Er möchte nur zu überwältigenden Erlebnissen sich aufschwingen.

Zolas Sprache feierte Feste, wenn sie die Maschinenwelt in ihren Wirkungen auf die Sinne des Menschen wiederzugeben hatte. Doch neben seiner bedächtigeren Art, die nur dann und wann zu gedrängterer Wucht ausholt, erscheinen Verhaerens Satzfolgen wie titanisch getürmt. Oder sie jagen wild dahin. Maßlos ist die Kraft des Aussprechens, bis zur Beklemmung steigert sich die Ausdrucksfähigkeit. Die Wortmacht Verhaerens kann sich um so schrankenloser ausleben, da er auf die wohlgeordneten Rhythmen französischer Verskunst verzichtet und — in starker innerer Verwandtschaft mit deutschem Formgefühl — freie Verse wählt.

Schon diese unfranzösische Entfesselung der Form rückt ihn dem Amerikaner Walt Whitman nahe. Beide berühren sich in der Freude am Reichtum des Lebens, in der unbegrenzten Lust, diesen Reichtum zu genießen und auszukosten. Beide erwecken das Gefühl, sie seien Wegebahner neuen Menschentums, neben dem zagere und empfindlichere Menschen mit geringerer Fähigkeit, im urgewaltigen Rhythmus mechanisierten Lebens mitzuschwingen, wie etwas Überwundenes erscheinen, wie zum Untergang bestimmt.

Deutsche Lyriker rangen nach Verhaerens versinnlichender Kraft. Die Blicke spannten, das Ohr schärfte sich bis aufs äußerste. Rilke ward übertrumpft. Georg Heym, der Frühverstorbene, wandte an die Großstadt und an die Mächte, die von den neuen technischen Eroberungen wachgerufen wurden, seine ungemeine Fähigkeit sinnlich-kräftiger Vergegenwärtigung, mied indes bald den freudig miterlebenden und nachfühlenden Gemütston Verhaerens und zeichnete mit grausamer Echtheit das Grauenhafte ab. Das wäre nur Wiederholung alter naturalistischer Versuche gewesen, wenn nicht die strenge Form, die den Forderungen Georges entsprach, und wenn nicht vollends trotz aller Schärfe der Beobachtung eine Phantasie von der Gewalt der Gesichte Rubens' auch künstlerische Ziele

verraten hätte, die jenseits der Sinnenwelt lagen. Das alles wies schon auf die Neigung zum Barock hin, die sich durchzusetzen begann. Eine gewaltige innere Spannung wurde zu stärkster Wirkung zusammengedrängt. War schon Rilkes Bewegtheit über Georges Linienstrenge zum Barock weitergeschritten, so packte Heym in einen einzigen Vers eine Wucht hinein, die etwas Atemraubendes hat.

Rubens schwelgt in Gesichten des Weltgerichts und seiner Qualen. Heym sieht mit gleicher Schärfe und mit gleicher Lust am Auskosten des Gräßlichen die Leiber der Toten, die der Styx hinrollt. Nackt und wild reiten sie aufeinander, von Zorn und Wollust aufgebläht wie Schwämme. Ein nacktes Weib mit schwarzem Flatterhaar breitet ihren Schoß und ihre Brüste lüstern aus vor den Verdammten. Ein riesiger Neger packt den weißen Leib an seine schwarze Brust. Unzählige Augen trinken den Rausch der Gier. Asketische Ekstasen des Barocks läßt Heym wiedererstehen, wenn er die verdorrten Schiffer des fliegenden Holländers abmalt. Wie Mumien schlafen sie auf ihrer Bank, wie Wurzeln sind ihre Hände in den morschen Bord hineingewachsen; grünlich hängt Moos aus ihrem Ohr und tanzt im Wind um ihre welken Backen. Oder der Tod tritt an ein Grab und bläst hinein, um Raum für neue Leichen zu schaffen; ein alter Schädel flattert aus der Gruft, beschwingt mit feuerrotem Haar, das der Wind hoch oben in der Luft zu feuriger Krawatte schlingt.

Solche Lust am Ekelerregenden trifft nahe zusammen mit der Kunst des abenteuerlustigen Weltdurchwanderers Arthur Rimbaud. Dieser Freund Paul Verlaines, der sich bewußt war, losgelöst zu sein von allen hemmenden Vorstellungen religiöser und gesellschaftlicher Überlieferung, achtete nicht auf die Empfindlichen, die vor stinkender Armut, schmutzigen Kleidern, schwitzigen Schuhen und dem Dunst der Abtritte zurückschrecken. Er fühlt sich mit saugender Kraft in seine Eindrücke hinein. Und er unterstreicht das Grelle seiner Wiedergabe durch die kunstvolle Formung, die gern das Sonett wählt. Durch K. L. Ammer wurde er 1907 aus dem Französischen ins Deutsche übertragen und einer Dichterjugend vermittelt, die seinen Naturalismus nicht mehr als Naturalismus im überlieferten Sinn empfand, weil sie selbst das Werden des Naturalismus nicht miterlebt hatte.

Rimbaud nimmt Stellung zu den Erscheinungen, die er rücksichtslos abzeichnet. Er ist Bekenner, ist Mahner, ist Verurteiler. Heym verrät weit weniger sein inneres Verhältnis zu dem Grauenhaften, das er abspiegelt. Nur selten, und besonders wenn er — ganz wie Rimbaud — das Elend der Arbeiterviertel großer Städte versinnlicht, läßt sich ein vernichtendes Werturteil verspüren.

Deutlicher gibt Paul Zech zu verstehen, wie widrig ihm Fabrikstädte und Verwandtes sind. Von Verhaeren ist solche Verneinung schon weit entfernt. Sie berührt sich mit Rimbaud auch in der Vorliebe für wildgewordene Sonette. In der Form Whitmans und Verhaerens, aber aus dem Mahnerbewußtsein Jesaias' zeichnet kunstvoll Armin T. Wegner das Antlitz der Städte. Noch vernehmlicher ertönen Worte der Abwehr gegen unsere mechanisierte Welt in den Versen des Wieners Albert Ehrenstein.

Heym verdichtet, was ihn an dem Leben der Städte bedrückt, einmal symbolisch zu einem Mythos vom „Gott der Stadt": breit sitzt er auf einem Häuserblock, Winde lagern schwarz um seine Stirn, voll Wut schaut er; diesem Baal glänzt vom Abend rot der Bauch, ins Dunkel streckt und schüttelt er seine Fleischerfaust. Vor dem Ausbruch des Weltkriegs, den dieser Dichter der Schreckensgesichte nicht mehr erlebte, schuf er ein Gegenstück von verwandter symbolischer Mythenhaftigkeit, das Schauerbild der großen und unbekannten Riesengestalt, die turmgleich die letzte Glut austritt, das Feuer querfeldein in die Nacht jagt, über glühenden Trümmern steht und in wilde Himmel die Fackel dreht über sturmzerfetzter Wolken Widerschein: des Kriegs.

Der Beginn des Weltkriegs forderte eine andersgestimmte Kriegsdichtung, wenn dem Deutschen nicht von vornherein die Möglichkeit zu höchster Anspannung abwehrender oder gar siegreich vordringender Kraft genommen werden sollte. Dichterische Gebilde, die nach jahrelangem Ringen und im Bewußtsein unerhörter kriegerischer Leistungen ohne Bedenken hingenommen werden können, erweckten in der ersten Kriegszeit (damals wurde Heyms „Krieg" allmählich bekannter) nur den Anschein des Unzeitgemäßen, ja dem Zeitgefühl Entgegengesetzten. Um so lieber wandte man sich dem einzigen Lyriker zu, der seit Liliencron und vor den Augusttagen von 1914 ungebrochene Freude an Kampf und Schwertschlag verkündet hatte: Ernst Lissauer.

Ernst Lissauer erschuf aus seiner Phantasie gleichfalls mit rubensscher Wucht Abbilder der Kämpfe von 1813. Unmittelbar vor dem Weltkrieg rief die hundertste Wiederkehr der Kampftage des Befreiungsjahres in Lissauer einen Schlachtendichter wach, der dem gesteigerten Kraftgefühl des deutschen Volkes angesichts drohender und bald verwirklichter Gefahren eine Versinnlichung lieh, wie sie von der betrachtenden und bloß aufnehmenden Eindruckskunst nicht erzielt werden konnte. Eine der Quellen der kommenden Kriegsdichtung war damit erschlossen.

Lissauer hatte den Mut, nicht an deutscher Kraft zu zweifeln. Selbst die besten Freunde ihres deutschen Vaterlands quälte vor 1914 die Frage,

ob der Deutsche überhaupt noch die alte kriegerische Leistungsfähigkeit für den künftigen Krieg werde aufbringen können, der ja durchaus unvermeidbar schien. Wer mit lauten Worten versicherte, daß der Deutsche auch diesmal seinen Mann stellen werde, traf auf Unglauben. Ja, seine Rede wurde, weil auch leichtgemute Phrasenhelden gern von deutschem Mannesmute redeten, wenig ernst genommen. Ehrliche Naturen schwiegen lieber, als daß sie sich dem Anschein der Phrasenhaftigkeit ausgesetzt hätten. Dem seelischen Verhalten relativistischer Eindruckskunst entsprach vollends, zu politischen Fragen keine Stellung zu nehmen. In solcher Umgebung wirkten die Mahnworte von Rudolf Alexander Schröders „Deutschen Oden" von 1912 trotz ihres echten sittlichen Ernsts wie etwas Fremdes und Unzeitgemäßes. Ihre klassisch fremde Form stand ihnen obendrein im Wege. Man stellte sie, nicht um sie zu loben, neben Klopstock. Man übersah die weit engere Verwandtschaft mit Hölderlin.

Lissauer rief alte, ehrwürdige, aber verblaßte Erinnerungen zu neuem Leben auf und fand in sich und bei andern Glauben an die Bedeutung persönlicher Heldenhaftigkeit. Wenn er Blüchers Überfall bei Hainau in glühend vorwärtsdrängende Verse brachte, traf er überein mit der sinnlich übervollen Wortkunst Heyms. Ein bewegter Rhythmus schmiegt sich dem Stimmungswechsel an, der zu starker Wirkung herausgearbeitet ist.

Lissauer steigerte sich sofort in der ersten Kriegszeit, er übersteigerte sich sogar. Er hatte nur weiterzutreiben, was vor dem August 1914 ihm schon geglückt war. Viele, die niemals Gleiches versucht hatten, stellten sich im Dienst des schweren Augenblicks rasch um. Gerhart Hauptmann, der kurz vorher das Jahr 1813 mit Einschränkung in seinem Festspiel gefeiert hatte, griff wie manche andere zu dem altbewährten Mittel, erweckende Dichtung, die vielen zum Herzen sprechen soll, in die Gestalt eines weitverbreiteten Lieds zu bringen. Seinen Aufruf zu unentwegtem Widerstand kleidete er in die Form von Gottfried Kellers Lied „An das Vaterland", das längst zu einem Volkslied der Schweiz geworden war. Richard Dehmel, kriegspflichtigem Alter schon entwachsen, ging freiwillig in den Kampf und konnte aus unmittelbarem Erleben die Schlachtenlyrik bereichern. Isolde Kurz und Hermann Hesse schritten in Kriegsgesängen von Kampfrufen bald weiter zu verinnerlichter Gemütslyrik. Den Heimatdichtern lag die Aufgabe gut. Unter den Unzähligen, die mitsangen, waren viele völlig unbekannt gewesen. Der Krieg schenkte so den Deutschen neue Dichter. Am liebsten lauschte man dem Mann aus dem Volke. Er schien echter und zuverlässiger als der Berufsdichter. Der Kesselschmied aus München-Gladbach Heinrich Lersch galt manchem als der Berufenste unter den Kriegssängern. In vollem Gegensatz zu

Lersch schuf ein feinfühliger Poet, der kurz vorher in engeren Kreisen sich schon durchgesetzt hatte, Albrecht Schaeffer, 1915 „Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte", kunstvoll in der Form, eigenwillig in der Einkleidung.

Die Zweifel, die eben noch deutscher Kriegstüchtigkeit entgegengehalten worden waren, zergingen rasch in nichts. Desto zweifelsfroher wurde die Dichtung vom Kriege aufgenommen. Vorläufig ist ein Werturteil über das Ganze dieser Dichtung wie über das Einzelne undenkbar. Ehe es möglich sein wird, müssen Jahre vergehen, vor allem Jahre des Friedens. Heute ist die große Mehrzahl noch geneigter als in der Frühzeit des Kriegs, über die jüngsten Kriegssänger den Stab zu brechen. Ob samt und sonders, trotz der unermeßlichen Menge von Kriegsliedern, auch nur die geringe Höhe der Dichtung von 1870 und 71 erreicht wurde, bleibt noch offene Frage. Den Ruhm, wirklich von Mund zu Mund zu gehen, errangen verschwindend wenige dieser Kriegslieder. Gesungen wurde und wird von den Feldgrauen meist nur Altes und Längstbekanntes, so gut wie nichts von den neuen Liedern deutscher Dichter, dafür Verse, die an der Front entstanden waren.

Auf deutschösterreichischem Boden gelangte zu ungemeiner Verbreitung ein Lied, das dem zweifelnden, halb zagen, halb leichtgemuten Lebensgefühl des Deutschösterreichers, vor allem des Wieners ebenso entspricht, wie es für den Sohn des Deutschen Reichs, zunächst für den Norddeutschen, fremd, fast unverständlich klingt: das Reiterlied des Zionisten Hugo Zuckermann. Anton Wildgans steigerte nur wenig diesen Ton in seinen „Österreichischen Gedichten" (1914—15); sie verkennen nicht die schweren Lasten des Kriegs, kommen nur wie auf Umwegen zu erweckenden Worten und bleiben gut österreichisch noch in dem Zugeständnis, daß der Österreicher und zumal der Wiener aus seiner gewohnten Gefühlswelt durchaus heraustreten muß, wenn er sein Vaterland mit der Waffe in der Hand schützen soll. Andere griffen auch in Österreich eifriger zu flammenden Worten. Am ungebrochensten und reinsten kam die Überzeugung, daß Österreich selbst erstaunt war über das jähe Erwachen eines starken völkischen Gefühls zu Beginn des Weltkriegs, heraus in Robert Michels „Briefen eines Hauptmanns an seinen Sohn" (1916). Es ist eines der vielen Bücher aus der ersten Kriegszeit, in denen österreichische Schriftsteller sich bewußt zu werden versuchten ihres eigenen Volkstums, ihres Gegensatzes zum deutschen Norden, ihrer Kraft und ihrer Grenzen. Hermann Bahr führte den Reigen. Jos. Aug. Lux und mit spitzestem Scharfsinn Robert Müller sagten den andern Deutschen, wie es im Innern des Österreichers aussehe; sie taten es meist in der Haltung eines Verteidigers,

der die Schwächen seines Schützlings nicht verhehlen will, ja absichtlich preisgibt, um dessen gute Seiten desto stärker herauszuheben. Wieviel Heldentum in ihren Landsleuten stecke, besonders in den Tirolern, kündeten den Zweiflern anekdotisch gehaltene Bücher von Franz Karl Ginzkey, Karl Franz Nowack, Walter Schmidkunz und andern.

Durchaus macht sich in dieser deutschösterreichischen Kriegsliteratur bemerklich, daß innerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle ein ganz anderes Verhältnis zum Kriege bestand als im Deutschen Reich. Eine Gruppe österreichischer Dichter ging noch weiter und erhob ohne Zagen gegen alles Kriegführen Einspruch, spielte gegen die „Wortemacher des Krieges" die Heilslehre vom Brudertum aller Menschen aus.

Wenige wehren eine Form des Kriegs, die allen unsern Vorstellungen von der erreichten Höhe menschlicher Entwicklung widerspricht, so schroff ab wie der Wiener Albert Ehrenstein. Seine Kriegsgedichte haben etwas von der Bußrede des Propheten, der sein eigenes Volk nicht schont, wenn es gilt, zur Umkehr zu mahnen. Sie übertrumpfen Heym wie Rimbaud in rücksichtsloser Abzeichnung des Gräßlichen. Sie sind expressionistische Gesichte.

Wie Ehrenstein spielt Franz Werfel den Heiligen aus gegen den Helden, den Geist gegen die Künste der Mechanisierung, die im Krieg ihre Feste feiern. Das Gefühl, das dem Expressionismus zugrunde liegt, der Wunsch nach geistiger Tat, nach dem Sieg des Innerlichen über das Äußerliche trägt Werfels Dichten. Ihm wie Ehrenstein genügt nicht länger die bloß aufnehmende und abspiegelnde Haltung des Impressionismus. Er ist ein Bekenner, er sucht nach einer Weltanschauung, die das Leid der mechanisierten Welt überwinde. Die Neigung des Barocks zu Gesichten des Gräßlichen ist auch ihm eigen, noch mehr jedoch ein mitleidvolles Sicheinfühlen in die Seelen Unglücklicher und Unterdrückter. Neben die sprachgewaltigen Barockkünstler jüngster Lyrik tritt in ihm ein Erlöser vom Leid der Welt.

Auch Stefan George wand keine Siegeskränze, als er spät endlich zum „Krieg" (1917) dichterisch Stellung nahm; auch er wahrte den Bußton des Propheten; aber er hofft auf Erlösung der Welt durch den deutschen Geist. So scheidet er sich von den Kriegsgegnern in Österreich. Und nicht wie sie kündet er, der Herbere, eine Heilslehre des Mitleids.

Rilke und Werfel sind Prager. Prager Dichter hatten schon längst einen eigenen Ton gesucht, der von der Wiener Eindruckskunst sich unterschied: Hugo Salus oder (noch eigentümlicher) die schwerblütige Hedda Sauer. Werfel sondert sich völlig ab von der Richtung Hofmannsthals. Allein der Reichtum neuerer, vor allem österreichischer Lyrik greift weit

hinaus über die wenigen Linien, mit denen hier die wichtigsten Gebiete jüngsten deutschen Sangs umschrieben werden konnten. Der Wohlklang von Hölderlins Melodik und von Brentanos weich sich wiegenden Strophen mit ihrer Neigung zu kehrreimartiger Wiederholung erwachte zu neuem Leben in den farbensatten Träumen des Tirolers Georg Trakl. Die kostbare Form umfaßt bei Trakl in betonter Gegensätzlichkeit gern grelle, ja derbe Inhalte. Mehr und mehr mied der Frühverstorbene, sich in Versen an den Verstand zu wenden. Romantisch dachte er in süßen Tönen, denen Gedanken fernstehen. Seelenverwandt mit Novalis, verzichtete er auf begrifflich deutbaren Sinn und Zusammenhang. Albert Ehrenstein drückt sein Weltleid und die Pein, die ihm sein eigenes Ich bereitet, seinen Haß und seinen Trotz, seinen Stolz und sein feinfühliges Mitleid in Versen aus, die zuweilen an Hölderlins Wehrufe erinnern, lieber noch Schärfe und Bitterkeit auch in ihrer herben Vers- und Wortkunst verspüren lassen.

Wilder noch und ungebärdiger geben sich norddeutsche Dichter, die in Worten von ungewohnter Verknüpfung ähnliche Rätsel stellen wie expressionistische Maler in Farben. Else Lasker-Schüler ging diesen Weg, ehe das Schlagwort Expressionismus aufgekommen war. Sie bietet in bunter Folge trockene Prosa und überleidenschaftlich Erfühltes; zuweilen klingt es wie Arno Holz, ein andermal scheint Ureigenes seine Form zu finden. Manches ist nur toller Purzelbaum zum Spott über Philister, aber sie sagt auch mit Bedeutung Unbedeutendes. Sie liebt Groteskes und hat doch schlichte, reine Gemütslaute. In ihrer Nähe besteht eine Neigung, dem Wort Gewalt anzutun, die unerträglich und zerstörend heißen dürfte, wenn nicht einst Klopstock Gleiches gewagt hätte. Johannes R. Becher meißelt tollste Satzgefüge. Ekstatisch will Kraft sich aussprechen in Worten, die sich zu eng aneinander drängen, als daß sie Raum behielten für übliche Bindemittel. Gedankenstrich und Ausrufungszeichen müssen nachholen, was durch Worte nicht gesagt wird. Alfred Wolfenstein verrät durch die Wortwahl seine starke innere Spannung, er ist bewußt neu in seiner Bildlichkeit; sein Versbau und sein Reim sind angelegt auf jähe und harte Stöße, ein Sinnbild der Gegensätze, die er aufeinanderprallen läßt. Mag es voreilig sein, von einer kommenden Wiedergeburt Klopstocks zu reden, so scheut doch jüngste deutsche Lyrik so wenig wie Klopstock den Vorwurf gewollter Unverständlichkeit. Auch diese Verwandtschaft bezeugt nur, wie unaufhaltsam das Barock sich heute durchsetzt.

Ringen die einen titanisch mit dem Sprachstoff, um ihr Inneres auszusprechen, so erwacht gleichzeitig in dem Schweizer Max Pulver ein neuer

durchgeistigterer Heinrich Leuthold, nicht in der menschlichen Haltung, doch in der berückenden Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit edeln Maßes und weicher Melodik der Verssprache. Pulver schwelgt nicht so im Musikalischen der Wortgebung wie eine der wuchtigsten Begabungen der Gegenwart, wie der Südösterreicher Theodor Däubler, der mit romanischem, zunächst italienischem Kunstgefühl von Jugend auf in enger Fühlung gestanden hat. Däublers „Hesperien, eine Symphonie“ und seine „Hymne an Italien“ (1915—16) wahrten diesen Zusammenhang noch zur Zeit des Weltkriegs. Pulver, der im Gegensatz zu Däubler das Drama pflegt, ist auch in seiner Lyrik sittlichen Entscheidungen zugewandt. Däubler ringt mit Fragen der Erkenntnis. Pulver erwägt Wollen und Nichtwollen. Däubler dringt ein in den Sinn der Welt auf den Wegen des Ohres und des Auges. Mehr als ein Dutzend Jahre älter, bleibt Däubler der Sinnenkunst des Impressionismus näher; er überwindet sie durch das Rauschhafte seiner Gesichte, die Geschautes und Gehörtes nur aufblitzen lassen, als ob sie grundsätzlich nicht verweilen wollten.

Versepik

Däubler ist bewußter Vorkämpfer des Expressionismus. Er war schon längst auf dem Wege, der Kunst des sinnlichen Eindrucks und ihrer Voraussetzung, dem Positivismus, eine Kunst des Geistes entgegenzustellen. Die Odyssee des Geistes, die von Schelling im Werden der Welt gesucht wurde und zu der sich Hegels Geschichtsphilosophie gestaltete, wird von Däublers Epos „Nordlicht“ in schaugewaltigen Gesichten versinnlicht, wird zu einem Mythos umgeschaffen, der dem Zeitalter der Mechanisierung eine Heilslehre geistiger Tat entgegenhält. In jungen Jahren wie Klopstock begann Däubler sein Werk; er brachte die Verkündigung der Messiassendung des Geistes rascher zum Abschluß als der seraphische Sänger des 18. Jahrhunderts seinen „Messias“. Er stellte gleich ihm seine Zeit vor die Frage, ob ein Kunstwerk von unermeßlicher Bedeutung oder nur ein kühnes Experiment von bloß literarischem Werte vorliege.

Ähnlichen Fragen sah sich des Schweizers Karl Spitteler „Olympischer Frühling“ ausgesetzt. Dieser Versuch, antike Mythologie freischöpferisch in einen neuen und zeitgemäßen Mythos umzusetzen, trat 1900 und unmittelbar darauf hervor, Däublers „Nordlicht“ erst zehn Jahre später, obwohl es noch am Ende des 19. Jahrhunderts angefangen worden war. Eine Welt liegt zwischen beiden Dichtungen. An Klopstock darf angesichts von Däublers Werk erinnert werden. Spitteler ist der bewußte Gegenpol Klopstocks. Spittelers beste Kunst ist die scharfumgrenzte Plastik seiner Welt, Däublers Gesichte rauschen wie stimmgewaltige Musik daher.

Spitteler gibt unverwischbare scharfumrissene sinnliche Eindrücke, Däublers Dichtung wirkt wie romanisch-gotische Ornamentik: eine Fülle von zum Teil lebensecht gesehenen Gestaltungen, aber sie drängt sich in unabsehbarem und unüberschaulichem Gewühle fast betäubend an den Betrachter heran. Spitteler wahrt bewußt die altehrwürdigen Grundsätze des großen Epos. Er beruft sich auf Homer und Dante. Von seinem Standpunkt gesehn, ist Däublers „Nordlicht" so wenig ein Epos wie Nietzsches „Zarathustra", den man gegen den „Olympischen Frühling" hat ausspielen wollen. Spitteler bietet äußere Handlung. Er schafft aus alten Vorstellungen neue Mythen, die von Erlebniskraft und Gegenwartsgefühl strotzen, Menschliches, Allzumenschliches in die griechische Götterwelt hineintragen. Er ist durch und durch Realist, auch wenn er seine Phantasie frei ausströmen läßt. Er hält episch erzählenden Ton fest und meidet Abschweifungen ins Lyrische oder Dramatische. Er führt durch die ganze umfängliche Dichtung einen einzigen Vers durch: paarweise gereimte jambische Sechsfüßler, die dem alten deutschen Alexandriner frei gegenüberstehen und nur selten in zwei gleichgroße Teile zerfallen.

Im unüberbrückbaren Gegensatz zu solcher gewollt strengen Epik gibt Däubler durchaus Reihen lyrischer Dichtungen, die nicht durch die metrische Gestalt, sondern durch ein rein geistiges Band zusammengehalten sind. Er baut im größten Stil aus, was in einem Zeitalter der Lockerung aller Formen von andern schon versucht worden war.

Ferdinand Avenarius hatte in jungen Jahren, als ihn der Beruf eines Erziehers zu rechter Würdigung der Kunst noch nicht ganz in Anspruch nahm, feinfühlig geformte Erlebnislyrik geschaffen. Damals ging ihm der Gedanke einer „großen lyrischen Form" auf. Nicht in der Gestalt eines Zyklus von lyrischen Gedichten und dennoch innerlich geschlossen wie eine epische oder dramatische Dichtung will sein Werk „Lebe!" von 1893 minder eine äußere als eine innere Handlung zu lyrischem Ausdruck bringen. Alle Stimmungen, die einem einzelnen Menschen erstehen, die für seine Entwicklung entscheidende Kraft besitzen, sollen aufeinanderfolgen in der Form der Stimmungsdichtung: in lyrischer Behandlung.

Avenarius scheint mehr als einen vereinzelten künstlerischen Einfall in seiner Dichtung „Lebe" verwirklicht zu haben. Die jüngsten Jahrzehnte entfremdeten sich immer stärker dem Epos. Seit den Münchnern und Hamerling war es in verwandter Form nur ganz selten von diesem oder jenem versucht worden. Liliencrons „Poggfred" bezeugte 1896, welche grundsätzlich unepische Richtung dem Zeitgefühl besser entsprach, wenn einmal etwas wie ein Anklang an epischen Bericht zu zeitgemäßem Ausdruck gelangen sollte. Die ganz eigenartige und eigenwillige Sonderstellung von Spit-

telers „Olympischem Frühling“ ruht auf gleicher Voraussetzung. Er ist der Ein- und Einzige, der mit neuen Mitteln dem Epos alter Überlieferung wieder Raum schaffen will.

Däubler bindet Lyrisches zu einem epischen Ganzen von gewaltigem Ausmaß. Aber auch Max Pulver reiht lyrische Einzelrede oder lyrisches Gespräch aneinander zu seiner weit minder umfangreichen Dichtung in neunzehn Gesängen „Merlin“ (1918). Das episch Erzählte drängt sich auf wenige Verse zusammen; je weiter die Dichtung fortschreitet, desto geringeren Raum überläßt sie dem Bericht von einer Handlung. Gleichwohl ist sie auch nicht Romanzenzyklus wie etwa Brentanos „Rosenkranz“, an den sie durch ihre Wortkunst zuweilen erinnert. Dem sittlich gewendeten Sinne Pulvers entspricht, daß dieser Merlin zum Symbol des Menschen wird.

Viel lockerer sind Däublers Gesichte verbunden. Pulvers Sprache ist knapper als Däublers Wortstrom, der mit der Bibel, mit Ossian und mit Claudel in steten Wiederholungen immer von neuem seinem Ziele zuzustürmen sucht. Mit verwandten Zügen altgermanischer Poesie wurde das längst zusammengehalten.

Auch Spitteler gelangte nicht mit einem einzigen Schritt zu der strenge geschlossenen Plastik und zu den scharfumrissenen Versen seines „Olympischen Frühlings“. Sein erster epischer Versuch „Prometheus und Epimetheus“ von 1881 schuf schon einen alten Mythos um. Gottfried Keller gewann den Eindruck, als stimme ein urweltlicher Poet aus der Zeit, da die Religionen und Göttersagen wuchsen, einen großartig naiven Gesang an. Die Sprache aber ist gehobene ungebundene Rede, verwandt der Bibel. Das stellt eine Beziehung her zu der jungen Umwelt Claudels. Ja, es könnte den Anschein erwecken, als ob Spitteler dem „Zarathustra“ Nietzsches die Form vorgezeichnet hätte; doch machen sich einem schärferen Ohr die Unterschiede von Spittelers und Nietzsches Wortgebung leicht vernehmlich. Spittelers Sprache ist hier weicher und breiter, der Idylle verwandter als das Deutsch Zarathustras.

In Spittelers nächster Nähe schuf Josef Viktor Widmann zu Beginn des neuen Jahrhunderts und nach dem „Olympischen Frühling“ eine epische Dichtung, sein letztes und reifstes Werk „Der Heilige und die Tiere“ (1905). Von Schopenhauer war Widmann einst ausgegangen, und wenn er auch später manchen Satz des Pessimisten aufgab, treu blieb er ihm doch sein Lebtag als Anwalt des leidenden Tieres. Geist- und humorvoll versetzte sich in die Tierseele und in ihre Erlebnismöglichkeiten die dramatisch geformte „Maikäferkomödie“ (1897). In starkem Widerspruch zu alter Fabeldichtung überholte Widmann Ansätze, die seit

der deutschen Romantik sich zeigten; nicht Menschliches im Bilde der Tierwelt will die „Maikäferkomödie“ bringen, sondern das Tier selbst aus der Verwandtschaft mit dem Menschen und aus dem Gegensatz zu ihm begreifen. „Der Heilige und die Tiere“ werben noch eifervoller Verständnis für die Tierseele und führen den romantischen Gedanken eines messianischen Erlösers der Tiere weiter. Widmann wurde durch beide Werke zum Wegweiser einer neuen Richtung, die von jüngsten Dichtern gern verfolgt wird. Mitgefühl mit dem Tier, Versuche, sich in seine Seele einzufühlen, beherrschen besonders die deutsche Lyrik unserer Tage. Rilke, Däubler, noch ausdrücklicher vom Standpunkt des Mitleids Werfel gehen voran.

Widmanns epischer Versuch strebt nach der greifbaren Plastik Spittelers. Mehr äußere Handlung ist im Gange als bei Däubler oder Pulver. Dagegen verzichtet auch er auf gleichmäßige Durchführung einer einzigen Versgestalt, verknüpft überdies Erzählendes und Gespräche zu einem Ganzen. Das gemahnt an Lenaus „Faust“, bewegt sich zugleich auf der Linie von Avenarius und Pulver.

Däubler hat heute nur eine kleine Gemeinde. Spitteler war daran, sich durchzusetzen, als der Weltkrieg die Bande zu zerreißen drohte, die ihn mit deutschen Lesern verknüpften. Ist Däubler neben seinem Epos fast nur noch lyrisch tätig, so geht Spitteler fast auf allen dichterischen Gebieten, nur nicht auf dem dramatischen, neue und seine eigenen Wege. Er ordnet sich keiner Richtung unter, berührt sich indes als Erzähler in ungebundener Rede mit vorwärtsführenden Versuchen der Gegenwart.

Seine Balladen suchen neue Bahnen. Die altbewährte Bahn, die von Strachwitz über Fontane und Liliencron weiterführt zu einem starkbewegten und adliger Gesinnung frohen Balladensang ging keiner erfolgreicher als Börries von Münchhausen. Die Anschaulichkeit der Eindruckskunst kam ihm entgegen. Es ist bezeichnend, daß Münchhausen in neusten Gaben sich zur Aussprache innerer Erlebnisse im Sinn der Ausdruckskunst wendet, auch er ein Zeuge, daß Ausdruck über Eindruck zu siegen beginnt. Jüngere lyrische Verserzähler wie Rudolf Leonhard oder Leo Sternberg schreiten über Münchhausen hinaus in der Richtung bewegterer, grellerer und seelisch stärker angespannter Barockkunst.

Drittes Kapitel

Roman

Naturalismus und Selbstdarstellung

Die Erzählung in ungebundener Rede wurde in dem jüngsten Menschenalter so ungemein vielgestaltig, daß eine Entwicklungslinie sich kaum schon reinlich aufzeichnen lassen dürfte. Konnte doch auch auf die schwerfälligere Gestalt des Romans die Wandlung der künstlerischen Grundsätze bei weitem nicht so rasch und so bestimmend wirken wie auf die zartere und bildsamere Gestalt des lyrischen Gedichts. Die Novelle wiederum war überdies unmittelbar vorher durch Konrad Ferdinand Meyer manchem Wunsche kommender Kunst vorangeeilt. Daß sie Gesetze habe, die dem Roman nicht gelten, ist heute noch vielen ein Geheimnis.

Der Roman ist stofflich stärker bedingt als das lyrische Gedicht. Daher kam das stofflich Neue der Abfolge der Kunstrichtungen in ihm stets fühlbarer zur Geltung, vollends aber zu einer Zeit, die gleich dem Beginn des Naturalismus das Neue im Gegenstand und nicht in dessen Gestaltung erblickte. Dem Roman fiel noch mehr als dem Drama die Aufgabe zu, die Stoffgebiete zu bebauen, die durch Zola und durch die Meister Skandinaviens und Rußlands hinzugewonnen worden waren. Wer nicht schlechtweg wie Paul Lindau nach Zolas andersgemeintem Vorgang das bewegte Leben der raschanwachsenden Reichshauptstadt aus genauer Kenntnis zu einem wirksamen Lockmittel aufregender Erzählung machte, stimmte mindestens wie Max Kretzer in den gesellschaftlich anklagenden Ton der sozialdemokratisch fühlenden Jugend ein.

Lindau war wenig geneigt, von Zola zu lernen. Er wollte vielmehr beweisen, wieviel der deutsche Roman auf einem Gebiete, das von Zola in den Vordergrund gerückt worden war, aus eigener Kraft leisten könne. Lindaus Verkehr erstreckte sich über fast alle Schichten der Gesellschaft. Die Welt der Verbrecher war ihm aus langjähriger sorgsamer Betrachtung wohlbekannt. Mit französischer Literatur stand er von frühauf in enger Fühlung. Paris war ihm vertraut. Seiner scharfen Beobachtung gingen die Züge des neuen Berlin, die sich mit Pariser Eigenheiten berührten, ging die Entwicklung der Reichshauptstadt zu einem gleich dankbaren Boden der erzählenden Sitten- und Unsittenschilderung rasch auf. Lindaus Berlin war echter und trotzdem nicht ärmer an Bewegung und Gegensätzen als

das Berlin Spielhagens. Schärferen Augen konnte es auf die Dauer nicht entgehen, daß Lindaus Romane näher an Paul de Kock heranreichten als an Zola. Doch von „Herr und Frau Bewer“ (1882) zu den Romanen, die unter dem Gesamttitel „Berlin“ (1886—88) hervortraten, tat Lindau einen tüchtigen Schritt vorwärts. Fontane war überrascht und fühlte sich überholt. Er erkannte, daß Lindaus „Arme Mädchen“, der zweite Roman der Reihe „Berlin“, sich mit seinen eigenen Schöpfungen enge berührten. Aber er gestand zu, daß Lindau diese Berliner Welt ganz anders beherrsche, viel tiefer in sie eingeweiht sei. Er tröstete sich mit der Hoffnung, daß sein halbes Wissen ihn zwinge dichterisch nachzuhelfen. Er hatte recht, wenn er meinte, daß da seine eigenen Vorzüge lägen, und bestätigte diese Vorzüge in seinen Berliner Romanen, die auf Lindau folgten und über Lindau hinausführten.

Fritz Mauthner, Theophil Zolling, auch Hermann Heiberg wetteiferten mit Lindau in der Abzeichnung des neuen Berlins. Heiberg erstieg seine Höhe allerdings nicht in Berliner Romanen, sondern in dem „Apotheker Heinrich“ (1885), der in Heibergs schleswig-holsteinischer Heimat spielt. Fontane nannte ihn einen Musterroman. Er galt lange für eine Leistung im Sinn Zolas.

Mit Willen enger an Zola schloß sich Kretzer an. Der Boden, den er kannte, war das Leben des Handwerksmeisters und des Fabrikarbeiters. Er machte ihn nach Zolas Vorgang zur Voraussetzung seiner ersten Romane, nahm auch die gesellschaftliche Erscheinung auf, die von Zola, doch auch lange vor Zola von deutschen Erzählern verwertet worden war: die Vernichtung des bürgerlichen Handwerks durch die Fabrik. Das reiche Bürgertum fuhr bei Kretzer sehr schlecht. Er war ihm künstlerisch nicht gewachsen und blieb in der Zeichnung der Berliner Gesellschaft weit hinter Lindau zurück, der sie besser kannte. Als Kretzer seinen ersten Roman „Die Betrogenen“ von 1882 später in neuer Auflage veröffentlichte, nahm er mit unverkennbarem Stolz den Ruhm für sich in Anspruch, durch ihn wie durch andere seiner Werke dem Drama und der Erzählung des deutschen Naturalismus entscheidende Anregungen gegeben zu haben. Mit Recht erblickte man in diesen Kundgebungen eines gesellschaftlichen Mitleids, auch in Kretzers geschlossenster Leistung, in „Meister Timpe“ (1888), mehr Verwandtschaft mit Dickens als mit Zola. Kretzer ging auf Dickens' Wegen weiter, als er in dem „Gesicht Christi“ (1897) Wunderbares mitten in die Berliner Welt versetzte. Wie der Maler Fritz von Uhde brachte er die Gestalt Christi in den Umkreis der Armen und Bedrückten der nächsten Gegenwart. Symbolisch ist das gemeint. Die Religion, die von Kretzer vertreten wurde, war durchaus unmetaphysisch, war nur sittlich gedacht.

Kretzer wandte sich dann mehr und mehr bloßer Unterhaltungsdichtung zu. Der deutsche Naturalismus hatte nach ihm noch viel Neues zu erbringen, vor allem eine strengere Form der Erzählung und der Wortgebung.

Die Darstellung des Elends der Besitzlosen blieb ja bloß stoffliche Wirkung naturalistischer Grundsätze. Sie durfte sich eher auf Dostojewski als auf Zola berufen. Sie verzichtete vorläufig auf Dostojewskis tiefeindringende seelische Offenbarungen. Zolas gewaltige Arbeitskraft und seinen unermüdlichen Fleiß, die sich immer wieder in ein neues Arbeitsgebiet der Gegenwart einzuleben und einen scharfumgrenzten Boden emsig zu erforschen vermochten, brachten deutsche Dichter überhaupt nicht auf. Diesen entscheidenden Schritt zur Verwissenschaftlichung der Dichtung taten sie dem französischen Beobachtungsgenie nicht nach. Sie nahmen lieber nur auf, was sie an ihrem gewohnten Wege fanden. Selbstverständlich brachte solche lässigere Haltung nicht unbedingte dichterische Einbußen. Allein sie entfremdete den deutschen Naturalismus von vornherein einer wichtigen Absicht seines französischen Vorbilds. Holz und Schlaf rühmten sich wohl, an die einzelne Erscheinung des Alltagslebens ebensoviel Beobachtung zu wenden wie Zola an ganze Gruppen der Gesellschaft. Doch die Wucht, die den Romanen Zolas in ihrer Gesamtheit durch schier unbegrenzte Bewältigung ungeheurer Stoffmassen erstand, ging verloren, auch wenn noch so viel Fleiß an die erschöpfende Beschreibung von Einzelheiten geringeren Umfangs gewendet wurde. Zola versinnlichte die gesamte Kulturgeschichte des jüngsten Frankreichs in seinen Romanen, und zwar durch eine längere Spanne Zeit hindurch. Etwas gleich Umfassendes erstand im naturalistischen Zeitalter auf deutschem Boden nicht. Später, als Frankreich die naturalistischen Grundsätze schon aufgegeben hatte, bezeugte etwa Edmond Rostands Tierdrama „Chantecler" (1910), daß Franzosen noch immer mehr Arbeit an die Erwerbung erschöpfender Stoffkenntnis wandten als neuere deutsche Dichter. Neben solcher Beherrschung eines Gebiets der Naturkunde erscheint in deutscher gleichzeitiger Dichtung fast alles nur wie eilig angeflogen und rasch erarbeitet. Es wäre unrecht, den französischen Brauch schlechthin mit dem Worte kleinliche Notizengelehrsamkeit abzutun. Deutscher Realismus älterer Zeit hatte zuweilen ebenso gewissenhaft gearbeitet, Gustav Freytag sich emsig um genaue Kenntnis des Kaufmannslebens und seiner Aufgaben gekümmert. Doch selbst Julius Wolff beherrschte 1877 in seinem „Wilden Jäger" das Weidwerk und dessen Geschichte in einer Weise, die an Rostands Kenntnis der Tierwelt gemahnt. Hauptmanns „Pippa" — um nur ein einziges neueres Beispiel zu nennen — begnügt sich

mit viel oberflächlichern Zügen der Glasbläserei, die doch im Mittelpunkt dieser Dichtung steht.

Der geringen Lust, sich in ein fernes Arbeitsgebiet einzuleben und einen fremden Boden nach Zolas Muster sich zu eigen zu machen, entstammen die vielen Romane der naturalistischen Zeit, in denen die deutschen Erzähler von ihrer nächsten Umwelt und von dem Getriebe gleichzeitiger Literatur berichteten.

Das neuerwachte Leben in Kunst und Literatur, ferner die Kämpfe abzuzeichnen, die von der Jugend gegen das Bestehende geführt wurden, legte Zolas Roman „L'oeuvre" aus der Reihe der „Rougon-Macquart" nahe; es war den Erzählern auch ein willkommenes Mittel, sich selbst und ihre künstlerischen Absichten auszusprechen. M. G. Conrad vergegenwärtigte das Münchner Kunstleben und verriet „Was die Isar rauscht" (1887); zwei Fortsetzungen unter anderem Titel schlossen sich an, geplant aber war nach Zolas Vorbild eine Folge von zehn Romanen gewesen. Conrad hatte als einer der ersten den Deutschen von Zola erzählt, auch wichtigere Züge von Zolas Technik aufgezeigt. In seinem Versuche, die große Bier- und Kunststadt an der Isar ebenso zu vergegenwärtigen, wie Zola das Paris der jüngsten Vergangenheit vergegenwärtigt hatte, blieb von Zolas Kunst wenig übrig. Auf festen Bau verzichtete Conrad. Tatsächlich nahm er Gutzkows Gedanken eines Romans des Nebeneinanders auf, verfiel indes mit seinen lose aneinandergereihten Skizzen fast völlig ins Feuilletonistische. Ein temperamentvoller Umstürzler verfocht seine Überzeugungen und vergaß zu gestalten. Unter den zahllosen Figuren, die, mehr oder minder nach dem Leben gezeichnet, die drei Romane bevölkern, lassen sich heute noch einzelne bekanntere Münchner Erscheinungen der Zeit wiedererkennen. Aus fernem Hintergrund spielt auch der unglückliche König Ludwig II. herein; sein Ende wird mit dem Abschluß eines der Romane verbunden. Viel später verknüpfte noch Wassermann die Handlung seiner „Juden von Zirndorf" mit dem Ausgang Ludwigs II., ohne die Notwendigkeit solcher Verknüpfung einleuchtend zu machen.

Noch weit mehr bloße Programme der neuen Richtung, Versuche, das Glaubensbekenntnis ihrer Verfasser mit den Forderungen des Naturalismus in Einklang zu bringen, sind Karl Bleibtreus „Größenwahn" (1887) und Konrad Albertis „Die Alten und die Jungen" (1889). Bleibtreu, einer der frühesten und lautesten Rufer im Streit um eine neue Kunst, veröffentlichte 1886 in dem Hefte „Revolution der Literatur" einen der ersten tastenden Versuche, altes Gut deutscher Dichtung für die neue Dichtung fruchtbar zu machen. Sein Roman ist durchaus persönlich, vor allem in seinen Angriffen gegen Andersdenkende unter des

Dichters Genossen. Er spiegelt Bleibtreus persönliches Schicksal: wie er für die Jugend eintrat und dann unter seinen eigenen Schützlingen litt. Wirklich wurde bald vergessen, was er für die neue Dichtung getan hatte. Und von seinen vielfachen dichterischen Anläufen blieben nur klargeschaute Bilder von Schlachten auch später im Bewußtsein der Mitwelt. Als Zola in „La débâcle" die Schlacht von Sedan dichterisch und doch echt zu gestalten suchte, durfte Bleibtreu behaupten, daß er Gleiches schon längst geleistet habe. Albertis Roman teilte die Kämpferstellung mit Bleibtreu, dann aber besonders die Neigung, den Dichter in engem Bunde mit der Dirne zu zeigen. Alberti gefiel sich nur noch weit mehr in der Wiedergabe sinnlichster Liebesvorgänge. Auf Zola berief sich auch dieser Brauch, der in den nachfolgenden Romanen vom Leben der jungen Dichter Deutschlands sich noch steigerte.

Hermann Conradis Romane, die gleichfalls am Ende der achtziger Jahre erschienen, führen ihren Helden durch tiefen Sumpf literarischen Zigeunertums, um ihn zu sich selbst kommen zu lassen und ihn zu befreien. Nietzsches Verlangen nach Gemütswucht und Dostojewskis Kunst, krankhaft Veranlagte zu zeichnen, arbeiten hier noch fühlbarer mit als Zolas Erzählertechnik. Das Ziel, das dem Dichter vorschwebte, blieb im Unklaren, weil er in sich selbst menschliche Schwächen nicht überwunden hatte, die in dem Bewußtsein wurzelten, einer Verfallszeit anzugehören. Conradi fühlte sich selbst zu sehr als verlorenen Sohn, als daß er an seinen Beruf, die Zeit zu erlösen, auf die Dauer hätte glauben können. Seine Romane bleiben Zeugnisse für den Seelenzustand der dichterischen Umstürzler und für ihre Fähigkeit, ihr eigenes Lebensleid mit eindringlicher Zergliederung zu erfassen.

Wüste Erotik herrscht in Conradis Romanen wie in seiner Lyrik. Heinz Tovote erhob die Abzeichnung sinnlicher Liebe in eine höhere gesellschaftliche Schicht. Er wetteiferte mit Guy de Maupassant. Die beweglichen Stimmungen Genußsüchtiger, die zwischen Jubel und Reue hin- und herpendeln, gab Heinz Tovote schon mit einer gewissen impressionistischen Fähigkeit wieder, dem Augenblick nahezubleiben und ihn durch das Wort und den Ton der Sprache nachfühlbar zu machen. Dem „Verhältnis", dem durch Fontane eine neue menschliche Bewertung erstand, wurde durch Tovote nicht seelisch vertiefte Ergründung zuteil, eher eine sentimentale Färbung, die salonfähiger macht.

Schon 1890 ging der Schweizer Walther Siegfried in seinem „Tino Moralt" hinaus über ein Abbild des zeitgenössischen zigeunerhaften Literaten- und Künstlertums und von dessen Streben nach neuer Kunst und bot im Wetteifer mit Zolas „L'oeuvre", aber auch mit dem „Grünen

Heinrich" eine psychologische Studie von Gehalt, die das Schicksal eines begabten Künstlers von unerbittlichen künstlerischen Ansprüchen und unzureichendem Können darlegte. Nicht Armut wie in Kellers Roman ist Ursache der Hemmungen, an denen Moralt leidet. Gleich vielen Dichtern und dichterischen Gestalten aus dem Kreise der deutschen Romantik, wie Goethes Wilhelm Meister, der Ahnherr der Helden deutscher Romane von der Lebenskunst und vom Lebensdilettantismus, wird Moralt widerwillig Kaufmann und wendet sich dann erst der Kunst zu, schon beeinträchtigt durch eine Klarheit verstandesmäßiger Einsicht, gegen die aufzukommen seine künstlerische Berufung nicht stark genug ist. Soll er Dichter, Musiker, Maler werden? Er wählt die Malerei und erkennt bald die schwere Aufgabe, die von der Zeit gestellt wird: eine Verbindung herzustellen zwischen der hochentwickelten Technik französischer Kunst und deutschen Ansprüchen an Tiefe des Gehalts. Seine Versuche, die Aufgabe zu lösen, genügen ihm nicht. Als Dichter glaubt er seinen Gedanken von der wechselseitigen Ergänzung deutscher Beseeltheit und französischer kunstvoller Erfassung des Einzelnen besser erfüllen zu können. Er scheitert auch das zweitemal und endet im Wahnsinn. Siegfried aber sagte durch Moralt den deutschen Dichtern nicht nur, wo es ihnen fehle, sein Roman war überdies ein erster geglückter Versuch, mit Geduld und aufrichtiger künstlerischer Freude den Reichtum der sichtbaren Welt im Sinn Zolas oder Tolstois innerhalb des deutschen Naturalismus aufzuzeigen. Eine Grundabsicht der neuen Ausländer, an die der deutsche naturalistische Erzähler bisher auch nicht von ferne herangekommen war, fand endlich auf deutschem Boden ihre Erfüllung. Ein Stück künstlerischer Selbstbesinnung tat sich in dieser Dichtung von dem Ringen und Erliegen eines hochbegabten, einsichtigen Menschen auf, dem die Kraft künstlerischer Verwirklichung seiner Erkenntnisse nicht geschenkt war.

Siegfrieds spätere Erzählungen zogen sich aus dem Gebiet brennender künstlerischer Zeitfragen zurück ins Schlichtschweizerische. Ehe noch das Schlagwort Heimatkunst ausgegeben worden war, suchte er für seine Vaterstadt Zofingen zu leisten, was für Zürich Keller getan hatte. Er erzählte menschliche Schicksale, die tief im Boden seiner engsten Heimat verankert waren, erfüllt von dem frohen Bewußtsein, seine Fähigkeit liebevoller Versenkung in den Reichtum des Sichtbaren an die Schweiz wenden zu können.

Gerader und unmittelbarer führt der Weg von Wilhelm Bölsches einzigem Zeitroman „Die Mittagsgöttin" (1891) zu Bölsches eigentlicher Lebensarbeit. Wieder sind die innern Kämpfe, die ein Vorwärtsstrebender in dem Widerstreit der neuen Forderungen seines Zeitalters durchlebt,

Gegenstand der Erzählung. Neben dem Sozialismus ist die Frage des naturwissenschaftlichen Weltbilds hier in den Mittelpunkt gerückt. Siegreich kämpft sich ein Mensch zu der weltfreudigen Schau durch, die in Bölsches naturwissenschaftlichen Werken — sie folgten dem Romane auf dem Fuße — der Natur und ihren vielgestaltigen Erscheinungen ersteht. Die Freude an genauem Studium der sichtbaren Natur, Tino Moralts Forderung, lebt sich in der „Mittagsgöttin" aus. Der Spreewald gewinnt unter Bölsches Hand üppige Anschaulichkeit. War das nicht auch schon Heimatkunst im besten Sinn?

Noch ausdrücklicher als Siegfried stellte Wilhelm von Polenz in seinem Roman „Wurzellocker" (1902) Lebensfragen der deutschen Dichtung der Zeit. Auf wenige Jahre zusammengedrängt sind die Stufen, die seit dem Naturalismus und dem Experimentalroman bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts von deutscher Dichtung betreten worden waren. Gemeint ist die Musterung der Richtungen als Abkehr von ästhetischen Heilslehren und Tagesmoden. Der Roman behält bleibenden Wert als fast erschöpfende Darlegung der Eindrücke, die von der Literaturentwicklung des ausgehenden Jahrhunderts in einem zeitgenössischen Dichter wachgerufen wurden.

Für die Vertreter der verschiedenen Richtungen sind zum Teil Modelle aus dem Literaturleben verwertet. Weit bewußter arbeitete Otto Julius Bierbaum mit dem Reiz, den für viele Leser das Auftreten bekannter Persönlichkeiten in durchsichtiger Maske hat. Bierbaums „Stilpe, ein Roman aus der Froschperspektive" (1897) ließ unter Decknamen Scheerbart, Peter Hille, Przybyszewski, Meier-Graefe und andere erscheinen. Ein literarischer Zigeuner, der durch Murgers „Scènes de la vie de Bohême" sein eigenes Wesen und seinen Lebensberuf erkennt, geht langsam unter. Er gründet mit seinen Genossen ein dichterisches Tingeltangel, nimmt den Gedanken des Überbrettls, an dessen Verwirklichung Bierbaum später selbst eifrig beteiligt war, vorweg und endet, indem er den Zuschauern seinen Selbstmord scheinbar vorspielt, sich indes wirklich erhängt. Jean Pauls Roquairol, Arnims Hollin und der Darsteller Mortimers in Heines achtem Traumbild hatten Verwandtes geleistet. Bierbaum näherte sich später noch mehr dem literarischen Schlüsselroman und entging nicht der Gefahr, Persönlichkeiten, die an der Weiterentwicklung jüngster deutscher Kultur beträchtlichen Anteil hatten, klatschhafter Nachrede auszusetzen. Der übermäßig umfangreiche, nachmals gekürzte Roman „Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings" (1906—08) ist als Spottdichtung gemeint, versündigt sich indes an einem Mäzen und Dichter, dem der Verfasser zu Dank verpflichtet und mit dem er einst gern

Hand in Hand auf dem Dichtermarkt erschienen war. Die Erotik der ersten naturalistischen Literaturromane ist hier, versetzt in etwas höhere gesellschaftliche Schicht, beträchtlich gesteigert. Heinrich Mann wetteiferte auch in der Erotik mit Bierbaum, zeichnete überdies Modelle aus dem gleichen Umkreis in der „Jagd nach Liebe“ (1903—04), die zum größten Teile in München und in Münchens Umgebung spielt, nachdem er schon in seinem „Schlaraffenland“ (1900—01) Berliner Kreise verspottet hatte. Heinrich Mann bewegt sich gern auf dem gefährlichen Gebiete. Andern wird es noch gefährlicher. Unter der Decke künstlerischer Absicht enthüllt sich zuweilen persönliche Abneigung, ja Gehässigkeit. Das war besonders zu beobachten an Friedrich Freksas Bühnenroman „Erwin Bernsteins theatralische Sendung“ (1913).

Die Liste der Erzählungen, die einen lebenden oder toten Künstler unter durchsichtiger Verhüllung aufs Korn nehmen und der Welt seine Schwächen verraten, wäre leicht zu verlängern. Vielleicht ging solche Spottdichtung niemals in der Weltliteratur derart ins Breite wie um 1900. Wenige Deutsche trieben um diese Zeit Schlüsseldichtung in Drama und Erzählung mit so viel Liebenswürdigkeit wie Ernst von Wolzogen. Sein „Lumpengesindel“ (1892) brachte Mitglieder des Friedrichshagener Kreises auf die Bühne, sein Roman „Der Kraft-Mayr“ (1897) wagte sich an Franz Liszt und an dessen Umwelt heran. Eine ganze Schar bekannter Münchner ist in seiner Erzählung „Das dritte Geschlecht“ (1899) untergebracht. Sie gab der Frau, die ohne Einschränkung die Arbeit und die Rechte des Mannes beansprucht, keinen ganz neuen Beinamen. Obwohl das Büchlein alles eher als eine ernste Würdigung der Frauenfrage bot, vielleicht gerade weil es leichten Humor wahrte, erreichte es rasch eine Auflage von hundertfünfzigtausend Stück. Lieber als beim Mannweib verweilte Wolzogen bei den ganz weiblichen Leichtherzigen seiner „Geschichten von lieben süßen Mädeln“ (1897). München lieferte ihm so viele Modelle, daß zeitweilig Ladenmädchen oder Maschinenschreiberinnen sich ihren Kunden als Urbilder Wolzogenscher Gestalten empfehlen konnten.

Meister kurzgefaßter humoristischer Erzählungen auf diesem Gebiet und Vorbild Wolzogens, Bierbaums, Hans Lands und anderer war Otto Erich Hartleben. Auch ihn leitete man auf Maupassant zurück. Für pointierten Vortrag, der das Verfänglichste in unangreifbare Form zu bringen verstand, hatte er sich eine glänzende Technik zurechtgelegt. In Moritz August von Thümmel und Heinrich Heine besaß er deutsche Vorgänger; gar nicht verwunderlich ist, daß der Stoff einer seiner spitzesten Satiren auch in einem Roman von Willibald Alexis sich findet. Literarische Satire fehlt nicht, so wenig wie Schlüsselerzählung. Den Grundton indes

gibt der Spott über den Philister. Selbstironie schenkt dem Angriff künstlerische Leichtigkeit. Erotisches ist in Anmut gehüllt. Zigeunerstimmungen eines jungen Dichters spielen mit der Welt, sie wollen nichts weniger als die Sündhaftigkeit von Verfallmenschen kennzeichnen. Nur selten verirrt sich Hartlebens ungebrochene Genußfreude ins Platte.

Hartleben gab in der „Geschichte vom abgerissenen Knopfe" (1893) einen ironisch gedachten biographischen Kommentar zu den fröhlichst gaukelnden seiner Liebesfänge, den Liedern an seine Lore. Lore ist ein Berliner süßes Mädel. Der Dichter des Wiener süßen Mädels wurde Arthur Schnitzler, im Drama wie in der Erzählung. Der Wiener Arzt Schnitzler nahm die Frage ganz ernst, viel tragischer als Fontane. Todesluft umwittert bei ihm das Mädchen, das einmal in jungen Jahren den Becher eines reineren und echteren Glücks leeren möchte, ehe es in einer kleinbürgerlichen Ehe sich bescheidet. Aber Schnitzler ist zugleich durchdrungen von der Ironie menschlichen Daseins. Er läßt starkes Gefühl in der Novelle „Sterben" (1895) sich mählich zermürben. Noch in Schnitzlers größter und umfassendster erzählender Dichtung, im „Weg ins Freie" (1908), bleibt er seinem Lieblingsmotiv nahe und berichtet von der Vergänglichkeit hochgemuter Entschlüsse. Das Kind eines ungesetzlichen Bundes stirbt; und seine Mutter benötigt nicht länger die Hand des Vaters zur Wiederherstellung ihrer Ehre. Sie gehen auseinander; und doch hatte er es zeitweilig wirklich ernst gemeint mit seiner Absicht, sie zu seiner Frau zu machen. „Der Weg ins Freie" ist weit mehr als eine Liebesgeschichte. Er zeichnet die Wiener Kreise, in denen sich Schnitzler während seiner Werdezeit bewegte, Literatentum aus der Welt der Wiener Moderne vom Anfang der neunziger Jahre, literarische Salons, in denen Schriftsteller mit dem Adel zusammentreffen, Dichter und Künstler, die im Kaffeehaus oder auf weiten Spaziergängen in der Umgebung Wiens durch lange Gespräche die Fragen der Zeit lösen wollen. Im Vordergrund steht das Problem des Kulturjudentums. Es ist starke geistige Bewegtheit in diesem Gedankenaustausch, aber er zerlegt und beleuchtet, er geht skeptisch nicht weiter zu kraftvollen Lösungsversuchen. Vom Naturalismus ist hier wie in Schnitzlers ältern Erzählungen nur noch wenig zu verspüren, gar nichts von dem ungebärdig Zigeunerhaften der ersten deutschen Naturalisten. Schnitzler wetteifert mit den französischen Seelendeutern. Dem Arzte Schnitzler liegt es nahe, seelische Fälle, die ins Krankhafte hinüberreichen, verständlich zu machen.

Richard Beer-Hofmanns Erstling, die Novelle „Das Kind" (1893), erscheint heute verwandter dem Tone und den Stoffen Schnitzlers als zur Zeit der Veröffentlichung. Schnitzlers Umwelt ist hier schon wieder-

gegeben in ähnlich müde resignierter Stimmung. Vielleicht war Beer-Hofmann der erste, der Wien und das Leben des jungen Wiener Lebemenschen mit den verfeinerten Nerven gleichzeitiger Pariser Seelendeuter zu empfinden verstand.

Das stärkste und selbständigste Zeugnis rückhaltloser Selbstzergliederung, die doch wieder eine fühlbar gewollte und gesuchte Gebärde annimmt, war im jungen Wien der neunziger Jahre der „Garten der Erkenntnis“ von Leopold von Andrian (1895); nur noch ein paar Gedichte, die in den „Blättern für die Kunst“ hervortraten, zeugen für die hohe dichterische Begabung Andrians, die er selbst rasch zum Schweigen verurteilte.

Hermann Bahr stellte all dieses junge Wienertum der weiteren Welt vor, auch als Dichter. Seine Erzählungen sollen ihm selbst und seiner Umwelt zur Aussprache verhelfen. Keiner von seinen Zeitgenossen fühlte das Neue und Vorwärtsführende des Zeitalters so früh und so stark heraus. Von der leichtherzigen Fechterstellung, in der zu Beginn seiner Laufbahn er das Neue gegen das Alte ausspielte, um frisches Leben in die deutsche und vor allem in die österreichische Kunstwelt zu bringen, stieg er allmählich zu immer bedachtsamerer Erwägung der Zeitfragen empor. In rastloser Anpassung an die raschen Wandlungen der künstlerischen, dann aber auch der politischen und weltanschaulichen Programme des Zeitalters erkundete er, wohin die Entwicklung ziele. Den Naturalismus, dem sich seine ersten dramatischen Versuche anschlossen, hatte er äußerlich und zum Teil auch innerlich überwunden, als er zu erzählen anfing. Im Egotismus, wie ihn Maurice Barrès vertrat, erblickte er zuerst das wahre Heil und gab, um seine Seelenzustände (er selbst sagte: Seelenstände) abzuzeichnen, etwas viel Selbstdarstellung seines innern wie seines äußern Menschen. Vom Zigeunertum des deutschen Frühnaturalismus und von dessen unterstrichener Erotik ward noch Beträchtliches herübergenommen. Er stieg 1897 empor zu einer Abzeichnung der Wiener Theaterwelt und ihrer gestaltenreichen Umgebung. Im Vordergrund stehen die Herzenswirren einer Wiener Schauspielerin. Endlich begann er, wozu er wie kein anderer berufen war, eine geschlossene Reihe von Romanen, die nicht bloß ein Bild des künstlerischen und geistigen Ringens der Zeit geben, vielmehr zeigen sollen, welche geistigen Lebensmächte sich heute dem einzelnen Menschen zu seiner Erfüllung anbieten. Auf Österreich will er sich nicht beschränken, aber die vier ersten Romane von der „Rahl“ bis zur „Himmelfahrt“ (1908—16) spielen auf dem Boden seiner Heimat und nehmen österreichische Zeitfragen in Angriff. Von Zola scheidet den ganzen Versuch die bewußte Absicht, nicht etwas Abgeschlossenes darzulegen, sondern ganz

impressionistisch dem Augenblick und seinen Überraschungen gerecht zu bleiben. Bahrs Beweglichkeit verzichtet auf einen festvorgezeichneten Plan und behält sich vor, in den locker gespannten Rahmen aufzunehmen, was von der Zukunft gebracht werden wird. Die „Himmelfahrt" trat denn auch schon an den Weltkrieg heran, vollends entspricht sie Bahrs jüngster Wendung zum Katholizismus. Einzelne Gestalten gehen wie bei Balzac und bei Zola durch mehrere Romane hindurch, erscheinen indes auch in Dramen Bahrs. Am Ende der verschiedenen Teile sind wie in Balzacs „Comédie humaine" diese durchgehenden Personen verzeichnet. Sie sind Typen österreichischen Lebens, geschöpft aus eigener Beobachtung und daher neu in ihrer Erfassung. Bahr will nicht Schlüsselromane schreiben und verzichtet deshalb darauf, bekannte österreichische Persönlichkeiten in leichter Verhüllung vorzuführen.

Versuche neuer Form

Die vielen Romane aus der Welt der Literatur entkeimten meist dem Bedürfnis ihrer Verfasser, vom eigenen Handwerk zu reden. Sie können auch zu künstlerischer Selbstbesinnung verhelfen. Im allgemeinen fördern die Romane aus der Dichterwelt nur wenig die Beantwortung der Frage nach der neuen Form, die an die Stelle veralteter Gestaltungsmöglichkeiten treten soll. Auch sonst wurde in den langen Jahren seit der Geburt des deutschen Naturalismus nicht viel von den Aufgaben gesagt, die sich innerhalb der Eindruckskunst dem Roman stellen. Arno Holz' Lehre vom konsequenten Naturalismus diente gewiß vor allem der erzählenden Dichtung, wurde auch von ihm und von Schlaf zunächst an Erzählungen erprobt. Dann aber blieb Jakob Wassermanns Gespräch „Die Kunst der Erzählung" (1904) ein vereinzelter und überdies ganz persönlicher Vorstoß, weit weniger ein Versuch, Grundsätze neuer Technik der Erzählung zu erwägen, als eine Rechtfertigung von Wassermanns eigenen Romanen. Paul Ernst gab manchen wichtigen Fingerzeig wie dem Dramatiker auch dem Novellisten.

Tatsächlich ging der Roman der Eindruckskunst nicht den Weg zu einer wesentlich neuen Form. Er fand Spielhagens Lehre vor, die dem Erzähler jedes fühlbare Eingreifen verbot; sie entsprach durchaus dem Verhalten des Impressionisten, der auf Beobachtung, Abzeichnung der Umwelt oder der Innenwelt zielte und die Wünsche seiner eigenen Seele weniger wie ein Bekenner vortrug als vielmehr abermals vom Standpunkt aufmerksamen Betrachtens und Belauschens nahm. Schon Spielhagen hatte dem Gespräch in der Erzählung breiten Raum gewährt, weil es wie dramatische Formung den Dichter selbst am sichersten vor persön-

lichen Zwischenbemerkungen wahrt. Mehr und mehr war daher schon vor der Eindrucksdichtung die Erzählung dem Drama angenähert worden. Die schwierige Aufgabe, seelische Vorgänge von ungewöhnlicher Art fast einzig aus dem gesprochenen Wort erschließen zu lassen und auf deutende Zusätze zu verzichten, wurde mit den Handgriffen des Dramas gelöst. Ganze Romane oder einzelne Abschnitte schlechthin mit Gesprächen anzufangen, alles Berichtende nur hinterdrein gelegentlich unterzubringen, wurde immer beliebter. Das Anführungszeichen beherrschte den Roman. Bald verwarf man das „sagte er", „erwiderte sie", Hilfsmittel rascher Erfassung, mit denen etwa schon Adalbert Stifter zu sparen begonnen hatte, völlig und grundsätzlich und zwang den Leser, aus dem Sinn der Worte den Sprecher zu erraten.

Ältere Erzähler, ganz besonders die deutschen Idyllendichter des 18. Jahrhunderts und ihr Gefolge, das die Dorfgeschichte vorbereitete, setzten, um auf die lästige Wiederholung dieser Hilfsmittel verzichten zu können, schlechtweg wie im Drama den Namen des Sprechenden mit einem Doppelpunkt vor dessen Aussage. In einer Zeit, die den künstlerisch geformten Dialog der Antike schätzte und gern nachbildete, ergab sich das wie von selbst. Jetzt aber verschwand dank der starken Lockerung dramatischer Baukunst der Unterschied von Drama und Dialog; von beiden grenzte man die Erzählung, die ja ohnedies zum Drama neigte, durch den Verzicht auf dialoggemäße Kennzeichnung der Sprechenden ab.

Auf der ersten Seite von Holz' und Schlafs Erzählung „Papa Hamlet" (1889) steht ein Musterstück der neuen Gesprächstechnik und ihrer Anforderungen an die Fähigkeit, Verschwiegenes zu erraten:

„Hä? Was? Was sagste nu?!"
„Was denn, Nielchen? Was denn?"
„Schafskopp!"
„Aber Thiiienwiebel!"
„Amalie?! Ich . . ."
„Ai! Kieke da! Also döß!"
„Hä?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel, Amalie! Hä! Was?"

Nach ein paar Zeilen geht es ebenso weiter. Dazwischen stehen wie Szenenangaben die Sätze: „Amalie lächelte. Etwas abgespannt." und „Amalie nickte. Etwas müde." Kaum aus dem Vorhergehenden, nur allmählich aus dem Folgenden läßt sich erschließen, daß die angeführten Sätze ein Gespräch Niels Thienwiebels, der soeben Vater geworden war, mit seinem Besucher Ole Nissen darstellen. Immerhin setzt die Erzählung unmittelbar vorher ein: „Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels

Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen?..." Und ein paar erzählende Zeilen, die vom Eingang getrennt sind durch ein Gespräch von geringerem Umfang, aber mit gleichem Verzicht auf die Einführung der Sprechenden, berichten, daß Ole Nissen beim Kommen in der Küche gestolpert sei und sein Pincenez verloren habe.

Nur Eindrücke! Und der Leser soll die Eindrücke zu einem Ganzen verbinden. Kunst der Abspiegelung des Augenblicks, mit Absicht nicht gestützt durch Zusätze, die etwas von gedanklicher Zurechtlegung haben. Im weitern Verlauf der Erzählung tritt das Gespräch einigermaßen hinter den Bericht vom einzelnen Vorgang und vor allem hinter Augenblicksaufnahmen des Sichtbaren in der Umwelt (nach Holz' und Schlafs konsequent naturalistischen Grundsätzen) zurück.

Thomas Mann mutete im Eingang der „Buddenbrooks" (1901) seinen Lesern tatsächlich noch ein schwierigeres Rätsel zu. Der Roman beginnt:

„Was ist das. — Was — ist das..."

„Je, den Düwel ook, c'est la question, ma trés chère demoiselle!" Die Konsulin Buddenbrook, neben ihrer Schwiegermutter auf dem geradlinigen, weiß lackierten und mit einem goldenen Löwenkopf verzierten Sofa, dessen Polster hellgelb überzogen waren, warf einen Blick auf ihren Gatten, der in einem Armsessel bei ihr saß, und kam ihrer kleinen Tochter zu Hilfe, die der Großvater am Fenster auf den Knien hielt.

„Tony!" sagte sie, „ich glaube, daß mich Gott —"

Und die kleine Antonie, achtjährig und zartgebaut, in einem Kleidchen aus ganz leichter changierender Seide, den hübschen Blondkopf ein wenig vom Gesichte des Großvaters abgewandt, blickte aus ihren graublauen Augen angestrengt nachdenkend und ohne etwas zu sehen ins Zimmer hinein, wiederholte noch einmal: „Was ist das," sprach darauf langsam: „Ich glaube, daß mich Gott," fügte, während ihr Gesicht sich aufklärte, rasch hinzu: „—geschaffen hat samt allen Kreaturen," war plötzlich auf glatte Bahn geraten und schnurrte nun, glückstrahlend und unaufhaltsam, den ganzen Artikel daher, getreu nach dem Katechismus, wie er soeben, anno 1835, unter Genehmigung eines hohen und wohlweisen Senates, neu revidiert herausgegeben war.

Kräftiger lassen sich bewährte Bräuche des Erzählens kaum zugunsten eindrucksmäßiger Darstellung umbiegen. Gewiß weckt es überdies Span-

nung, wenn unerläßliche Voraussetzungen des Verständnisses hinterdrein kommen und gesprochene Worte, mit einer Art Bühnenanweisung versehen, vorangehen, wenn vollends die Sprecher sich nur langsam vorstellen. Wirklich folgen auf den nächsten Seiten der „Buddenbrooks“ ausführliche Berichte über die Menschen, die der Eingang nennt, auch über den Raum, in dem sich der Eingang abspielt. Bezeichnender noch für die künstlerischen Absichten Manns sind die umständlichen Appositionen und Relativsätze, die im Eingang zwischen den gesprochenen Worten stehen. Sie lassen wie das Leben neben Höreindrücken zuerst Seheindrücke zu, ehe das Verständnis des ganzen Vorgangs sich vermittelt. Sie verraten jedoch auch beihin das Jahr, in dem die Geschichte der Buddenbrooks einsetzt, die bis ans Ende des 19. Jahrhunderts weitergeführt werden soll. Trotzdem sind die „Buddenbrooks“ nur ein Vermittlungsversuch zwischen impressionistischer Darstellung und altüberkommener berichtender Erzählung. Greifen sie doch zuweilen sogar zu den Wendungen einer Familienchronik. Andere verzichteten restloser auf das Berichten.

Wenige zogen gleich unbedingt wie Arthur Schnitzler die letzte Folgerung. Sein „Leutnant Gustl“ (1901) verwandelte fast eine ganze Erzählung in einen stillen Monolog. Dem berichtenden Dichter wird alle Arbeit abgenommen; er macht sich nur aus dem Munde des wenig heldenhaften Helden der Erzählung vernehmlich, der indes auch nicht berichtet, sondern nur in Worten auf die Eindrücke des Augenblicks reagiert. Solche Eindrücke rufen in ihm auch die Erinnerung an frühere Erlebnisse wach und eröffnen ungezwungene Einblicke in die Vorgeschichte. So weit war nicht einmal Dostojewskis Monologerzählung „Die Sanfte“ gelangt. Sie möchte Unwahrscheinliches ausschalten, das noch von Viktor Hugo zugelassen wurde, als er einen Verurteilten von seinem letzten Tage unmittelbar bis zur Hinrichtung erzählen ließ. Aber „Die Sanfte“ ist Rückblick auf Vergangenes, ist allmähliches Erkennen eines Zusammenhangs, der zum Selbstmord der Frau des Berichterstatters führte. Was dem Witwer angesichts ihrer Leiche und wie es ihm allmählich aufgeht, ist mit voller Echtheit dem Leben abgesehen. Doch die unmittelbaren Eindrücke des Augenblicks bleiben ausgeschaltet.

Die ersten Versuche, der Erzählung die erzählende Form wieder zurückzugeben, wirkten nicht nur befremdend, sie machten den Lesern, die an Gespräche und stille Monologe gewöhnt waren, geradezu Schwierigkeiten des Verständnisses. Ricarda Huchs Romane bewährten ihre nahe Verwandtschaft mit der deutschen Romantik auch durch die Rückkehr zum erzählenden Bericht und durch die Einschränkung der Rede in An-

führungszeichen. Paul Ernst erneuerte den strengen, sachlichen, fast trockenen Ton italienischer Erzähler der Renaissance. Hofmannsthal bewegte sich auf gleicher Bahn. Thomas Mann ging von der Gesprächstechnik seiner Anfänge über zu streng stilisierter Berichterstattung. Bei jüngsten Novellisten, die mit Heinrich von Kleist wetteifern, bei Franz Kafka oder Hermann Kesser, ist nach Kleists Vorbild das Gespräch in unabhängiger Rede stark eingeschränkt; Karl Sternheim meidet es noch absichtlicher, benötigt nur sehr wenige Anführungszeichen und leiht seinen Novellen den Anstrich reinsachlichen geschichtlichen Berichts.

Formeigenheiten des ausländischen Romans wurden allmählich hinzugewonnen, ohne daß sie unmittelbar und ausdrücklich aus der Lehre von der Eindruckskunst abgeleitet worden wären. Man sah dem Roman Zolas endlich auch Kunstgriffe ab, nachdem er lange nur stofflich und nach seiner Gesinnung nachgebildet worden war. So ist Zola Meister der Kunst, eine zahlreiche Menge von Menschen derart zu vergegenwärtigen, wie es in der Erzählung meist nur dem einzelnen oder einigen wenigen zuteil wird. Er leistet Ungewöhnliches, wenn er ganze Scharen in wilder Erregung daherstürmen läßt und ihr seelisches Verhalten, ihre Worte und ihre Bewegung, aber auch ihre Wirkung auf die Sinne des Miterlebers verkörpert. Dem Naturalismus ergab sich rasch auf dramatischem Felde die künstlerische Aufgabe, den Einzelhelden durch eine Gruppe von Menschen, durch eine Menge zu ersetzen. Die Menge neben dem großen Einzelnen aus der Starrheit eines geschlossenen Chors zu erlösen, hatte Schiller von frühauf verstanden; im „Wilhelm Tell" und im „Demetrius" glückten ihm die besten Lösungen der schweren Aufgabe. Grabbe und Büchner schritten noch weiter. Wieviel Neues nach ihnen der Naturalismus auf dramatischem Gebiet noch zu erbringen hatte, bewies Hauptmann in seinen „Webern". Ähnliches versuchten jetzt Erzähler. Mächtige Massenszenen fügte eine bewußte Schülerin Zolas, Klara Viebig, ihren Romanen ein. Sealsfield hatte einst die Menge im Roman fühlbar gemacht und gewaltige Massenauftritte vorgeführt. Weit mehr noch wurde von Otto Ludwig, dessen „Makkabäer" eine Meisterleistung dramatischer Massenbewegung sind, der Kunst Zolas und seiner Schüler vorweggenommen.

Kurz vor dem Ende des Romans „Zwischen Himmel und Erde" wagt sich im ärgsten Schneesturm Apollonius Nettenmair hinauf auf den Kirchturm, den der Blitz getroffen hat, löscht das Feuer und rettet den ganzen Ort. Unten steht dichtgedrängt die Menge und beobachtet den Kühnen. Jeder Atem stockt. Aus Hunderten von Gesichtern starrt der gleiche Ausdruck. Es ist wie Traum und Wirklichkeit zugleich. Keiner glaubt es, und doch steht jeder einzelne selbst auf der Leiter, und unter

ihm schaukelt der leichte Span in Sturm und Blitz und Donner hoch zwischen Himmel und Erde. Wenn der Mann stürzte, so waren sie's, die stürzten. Die Menschen unten auf der festen Erde hielten sich krampfhaft an ihren Händen, an ihren Stöcken, ihren Kleidern an, um nicht herabzustürzen von der entsetzlichen Höhe. So standen sie sicher und hingen doch zugleich über dem Abgrunde des Todes, jahrelang, ein Leben lang, denn die Vergangenheit war nicht gewesen; und doch war's nur ein Augenblick, seit sie oben hingen... Wie Ludwig die Menge sich hier in einem einzigen gemeinschaftlichen Gefühl zu einem Ganzen zusammenballen läßt, dieses Gefühl ausschöpft, die Massenseele versinnlicht in dem Augenblick, da der Vorgang seine Höhe erreicht, so vergegenwärtigt er, was in der Menge sich vorher und nachher abspielt, bei der allmählichen Erfassung der Gefahr und im Bewußtsein, daß die Gefahr endlich vorbei ist. Einer meint etwas, ein anderer erwidert, ein dritter wird zornig, viele sehen in die Höhe und wissen nicht warum, hundert Stimmen reden drein, einer, andere, noch andere, die meisten klagen oder ergeben sich in angstvoller Beredsamkeit.

Ludwig schuf das lange vor Zola. Zola hatte nicht viel hinzuzutun. Er machte die Menge noch fühlbarer für Auge und Ohr. Er hob aus ihr den einen oder den andern kenntlicher und mit seinem Namen heraus. Grundsätzlich Neues kam nicht zur Geltung. Aber was bei Ludwig einmal erscheint, wird bei Zola zu einem oftgeübten Kunstgriff.

Klara Viebig nutzt, was sie bei Zola vorfindet. Sie verwertet es für den Aufbau ihrer Romane noch wirkungsvoller als Ludwig, der immerhin dem Abschluß seines Romans durch den Massenvorgang einen starken Akzent gibt.

Ihr „Weiberdorf" (1900) trägt seinen Namen, weil die Männer von Eifelschmitt nur zweimal im Jahre, zu Weihnachten und zu Peter und Paul, kurze Zeit daheim sind, sonst in Westfalen und im Rheinland die Fabriken der Schwerindustrie füllen. Am Anfang der Erzählung nähern die Männer sich wieder einmal dem Dorfe, trapp, trapp, ein ganzer Trupp und noch ein Trupp und etwas weiter zurück ein dritter. Auf der Höhe halten sie an, verschnaufen und blicken ins Salmtal; dicht zu Füßen, scheinbar mit einem Steinwurf zu erreichen, liegt Eifelschmitt. „Hurra! Helao! Derhäm!" Einer fängt ein Lied an. Lorenz nennen ihn die Genossen. Und gleich ist auch von seinem Bäbbchen die Rede. Die Männer denken an ihre Frauen, die Ledigen an die Mädchen. Einer tutet in seine Hände, sie mögen da unten nicht schlafen gehen, und fragt die Lorenz, Josef, Mathesen, Hanni, wer zuerst unten sein werde. Wie Pfeile schießen die Bursche bergunter, auch die gesetzteren Männer eilen sich. Der Berg-

hang wimmelt von dunkeln kletternden Gestalten. Lorenz, noch atemlos, beginnt ein Liebeslied zu schmettern. Ein heller Schrei: „Jesses, die Mannsleit!“ Die Tür des ersten Hauses fliegt auf, ein Weib steht mitten unter den Männern, sieht sich wild um und stürzt aufkreischend dem einen an den Hals: „Jesses, Hubert, dao biste!“ „Se sein hei, se sein hei!“ Nur dieser Ruf, und alle Häuser sind plötzlich belebt, alle Fenster hell, alle Türen geöffnet. Kinder, in Hemden und barfüßig, wie sie aus dem Bett gesprungen, stehen auf der Schwelle; Frauen und Mädchen eilen auf die Gasse. Ein Gesumm, ein Lachen, ein Geschrei. „Se sein hei, se sein hei!“

Im dritten Kapitel geht es wieder zurück in die Fabriken. Abschiedsstimmung liegt auf dem Dorf. Mit finsterdurchfurchten Stirnen stehen die Frauen am Steinherd und kochen Kaffee. Schwer löst sich Bäbbchen von ihrem Lorenz. Andere Frauen und Mädchen geben den Männern das Geleit. Trapp, trapp tönt es wieder. Endlich ein Händeschütteln, Nicken, Winken. Hohl verklingen die Schritte der Männer. Die Frauen sind allein. „Eweil sein se weg“ sagt eine.

Jetzt ist das Weiberdorf wieder ganz nur Weiberdorf. Die folgende Erzählung berichtet, was die Alleingelassenen treiben, angewiesen auf die wenigen Männer, die zurückbleiben. Zuletzt will die Obrigkeit ihnen noch einen, Pittchen, entführen. Er soll ins Kittchen. Die Weiber rotten sich zusammen und leisten den Gendarmen Widerstand. Wieder ballen sich viele zu einem Ganzen zusammen. Gleich einer bösen Bestie schleicht die Weiberkolonne daher, knurrt und lauert. Da durchhallt ein Ruf das Tal. Wie versteinert stehen die Weiber. Wie aus einem Mund kommt's, nur ein einziger Schrei: „Se sein dao!“ Das sind nicht mehr viele Weiber, das ist nur ein Weib noch — das Weib! Jählings wendet es sich, alles vergessend, und stürzt in rasendem Lauf dem Mann entgegen.

So schließt das Buch. Wer das kann, bringt Ähnliches mehrfach. Klara Viebig wagte sich in dem „Kreuz am Venn“ (1908) an eine Vergegenwärtigung der Springprozession von Echternach und steigerte hier ihre Fähigkeit, jetzt das Ganze und gleich darauf diese oder jene einzelne, durch die Erzählung dem Leser wohlbekannte Persönlichkeit für Auge und Ohr fühlbar zu machen.

Der Kunst, das Erleben großer Massenvorgänge impressionistisch abzuzeichnen, erstand eine besonders schwierige Aufgabe in der Schilderung von Schlachtvorgängen. Von Zola war auch da zu lernen. Sein Roman „La débâcle“ von 1892 berichtet, wie es zum Zusammenbruch von Sedan kam, und erzählt die Kämpfe, die vorausgingen. Doch das Wesentliche der neuen Aufgabe war lange vor Zola schon von andern gelöst worden. Dem Eindruckskünstler erscheint die Schlacht nicht als geschlossener sinn-

voller Vorgang, der sich sofort wie ein Ganzes überblicken läßt. Sondern in den Augen einzelner Mitkämpfer, vielleicht auch nur unbeteiligter Miterleber spiegeln sich Vorgänge, deren Bedeutung ihnen nicht aufgeht. Was sie erleben, ist nur Ausschnitt aus einem geschichtlichen Ereignis.

So hatte schon Henri Beyle-Stendhal in der „Chartreuse de Parme“ 1839 die Schlacht von Waterloo sich im Bewußtsein eines Nichtkämpfers abzeichnen lassen. Tolstois Roman „Krieg und Frieden“ nahm 1865 die Kämpfe der Russen von 1812 gegen Napoleon in verwandtem Sinn. Liliencron war von vornherein viel zu sehr Eindruckskünstler, als daß seine „Kriegsnovellen“ von 1895 wesentlich anders geartet wären. Ein Muster eindrucksmäßiger Wiedergabe einer Schlacht wurde 1901 von Frenssens „Jörn Uhl“ aufgestellt. Jörn Uhl kämpft mit bei Gravelotte. Nur zusammenhanglose Einzelheiten gehen ihm und seiner Umgebung auf. Zuletzt heißt es: „Das war der Tag von Gravelotte für die Kinder von Wentorf.“ Stendhal sagt beihin einmal: „Es war der Vorabend der Schlacht von Waterloo.“ Dann aber erlebt der Held seines Romans ebenso nur Stückwerk, ohne auch von ferne zum Bewußtsein des weltgeschichtlichen Vorgangs zu gelangen.

Vor Zola hatten andere Franzosen, deren Romane Paris und Pariser Straßenleben vergegenwärtigten, einzelne Bauten, Plätze, Treffpunkte des Verkehrs in ihrer Gestalt und in ihrer Stimmung zu erfassen versucht. Zola übernahm diesen Brauch grundsätzlich. Er steigerte ihn zu weitausgreifenden Rundblicken. Wiederum bewährte sich seine Kunst, vieles und Vielgestaltiges zu einer machtvoll wirksamen Einheit zusammenzuballen. Blicke von den Höhen um Paris herab auf die Stadt, Überschau langer Strecken der Seineufer: das wird unter seiner Hand zu Gemälden in Worten, die im Wetteifer mit den neuen Griffen der Freilichtmalerei auch noch Licht und Luft erfühlen lassen.

Deutsche Erzähler wagten auf deutschem Boden und vor allem, wenn Berlin oder Wien zu schildern war, Ähnliches. Bölsches „Mittagsgöttin“ nahm ein Stück Berlin wie ein Panorama auf. Lieber blieb man stehen beim Auskosten der Stimmung eines Stadtviertels oder auch nur einer Straße und ihrer nächsten Umgegend. Fontane erbrachte eine ganze Reihe dichterischer Verklärungen von Berliner Örtlichkeiten. Die beliebten Ziele der Sonntagsausflügler Berlins finden sich schier vollzählig unter seinen Aufnahmen. Auch Marie von Ebner schuf dann und wann Verwandtes auf Wiener Boden. Saar machte das noch grundsätzlicher. Über die jüngeren Wiener Eindruckskünstler und ihre stillen Gassen am Sonntagnachmittag oder ihre unsäglich traurigen Praterwirtshäuser an Wochentagen spottete bald witzig und scharf der Wiener Karl Kraus. Er hatte

aus nächster Beobachtung des Kreises, dem er anfangs selbst angehörte, erfahren, wieviel dem einen der Heiligenkreuzerhof, dem andern die Karls- oder Votivkirche bedeute und wie es sie dränge, diese Dinge und ihre Stimmungen in Erzählungen auszuschöpfen.

Symbole sollten sie werden, wie Zola Pariser Bauten als Symbole mitten in einzelne seiner Romane gestellt hatte. Gleiche Symbolik bezweckt in Zolas „La bête humaine" die Lokomotive. Sudermann nahm das auf in der landwirtschaftlichen Maschine der „Frau Sorge" (1887); sie wird zum Maßstab seelischer Entwicklung der Hauptgestalten des Romans. Helene Böhlaus „Rangierbahnhof" (1895) nennt den sinnbildlichen Gegenstand gleich auf dem Titel.

Der Rechner Zola, der dem Experimentalroman eine naturwissenschaftliche Unterlage geben will, wiegt sorgfältig, aber auch tüftelig die Charaktereigenschaften ab, die er nach den Grundsätzen von Vererbung und Anpassung dem einen oder dem andern seiner Menschen zuteilt. Ähnliche Berechnung und mit ihr etwas Schematisches waltet in deutschen Romanen, die eine Familie oder ein ganzes Geschlecht vorführen. Georg von Omptedas Roman „Eysen" (1900) legt das Geschlecht der Eysen, dessen Geschichte er von 1880 bis 1896 verfolgt, in typische Vertreter auseinander, deren Gegensätze durch den Verstand bestimmt scheinen. Von dem ältesten Mitglied, dem unentwegten, aber gütigen Wahrer alter und strenger Überlieferung, geht es Stufe für Stufe herab bis zu einem entwurzelten Jüngling, der dem Proletariat verfällt, alle politischen Ansichten mehr durchleidet als durchlebt, endlich Anarchist wird und im Selbstmord endet. Zwischen den beiden Polen bewegen sich Persönlichkeiten, die den Adel als Verpflichtung zu schweren Aufgaben, als unangenehme Fessel, als Mittel zu äußerem Glanz oder als Voraussetzung steifer Hofsitte empfinden. Dann Familienmitglieder, die sich innerlich und äußerlich von der Last der Überlieferung befreit und den Beruf eines Großkaufmanns oder eines Universitätschirurgen oder eines Schauspielers gewählt haben. Die Mehrzahl bewegt sich auf absteigender Bahn. Sie entgleisen aus Mangel an Selbstzucht. Sogar der weltberühmte Chirurg ist nicht imstande, seine Söhne auf der seelischen und sittlichen Höhe zu erhalten, die wie der Patriarch des Geschlechts er selbst wahrt. Nur ein Offizier, dem alte Überlieferung nicht Vorwand für äußern Schein, sondern Ansporn zu strenger Pflichterfüllung ist, steigt empor. Deutlich gibt sich die Absicht des Dichters kund, die Möglichkeiten adligen Lebens der Gegenwart recht vollständig zusammenzutragen. Wie in Gutzkows Romanen des Nebeneinanders von Gesellschaftsschicht zu Gesellschaftsschicht, geht es immer wieder von einem zu einem andern Vertreter der Familie Eysen und zu

seiner Umgebung. Die Notwendigkeit, einzelne der Familienmitglieder an ihr Lebensende zu geleiten, läßt eine Persönlichkeit gelegentlich durch längere Zeit den Plan beherrschen und erweckt den Anschein aneinandergereihter Novellen.

Einfacher gliedert sich wegen des größeren Zeitraums, den die „Buddenbrooks" überspannen, das Nacheinander in Thomas Manns Familienroman. In zeitlicher Abfolge reiht sich Altersstufe an Altersstufe. Vier Altersstufen werden vergegenwärtigt. Von einem zähen Geschäftsmann aus dem 18. Jahrhundert, dem das Leben keine Rätsel aufzugeben hat, geht es weiter bis zu dessen kränklich zartem Urenkel, der dem Leben nicht mehr gewachsen ist. Viel deutlicher noch als in der Familie Eysen vollzieht sich ein unaufhaltsamer Abstieg. Die ungebrochene Kraft, die noch dem Urgroßvater zu Gebote gestanden hatte, schwindet von Altersstufe zu Altersstufe immer mehr. Doch auch innerhalb einer Altersstufe machen sich Unterschiede herabziehender Belastung kenntlich. Verstandesmäßige Ausrechnung der verschiedenen Begabungen herrscht auch hier: Mann erweckt den Eindruck, als setze er typische Abstufungen körperlichen und seelischen Verfalls in dichterisch geschaute Menschen um. Allein sie sind wirklich dichterisch geschaut, sie wurzeln im Erleben und Miterleben des Dichters und verlieren daher das Schematische, wenn sie als einzelne Persönlichkeit empfunden werden und nicht als Glieder eines wohlgeordneten Ganzen. Echtmenschlich ist der Grundgedanke: die Buddenbrooks gehen unter, weil sie das Starre und Enge wohlanständiger Gewöhnlichkeit überwinden möchten und nicht die Kraft haben, eine freiere Lebensform zu gewinnen und festzuhalten. Am tiefsten leuchtet Mann diesen Menschen in ihr Herz, wenn Senator Thomas Buddenbrook, der mit frischen Kräften einst daran gegangen war, dem Lübecker Handelshaus seinen alten Glanz wiederzugeben, ja ihn zu steigern, kurz vor dem Ende seines Lebens im Bewußtsein, nach raschen ersten Erfolgen nur noch in kleinlicher und unfruchtbarer Geschäftigkeit hinzuleben, unversehens einen Band von Schopenhauers Hauptwerk in die Hand bekommt. Was Schopenhauer vom Tod und von der Unzerstörbarkeit des menschlichen Wesens sagt, wird ihm, den es wie etwas Niegeahntes überwältigt, zu einem Erlebnis voll ungeheuren Glücksgefühls. Am nächsten Morgen schämt er sich schon der geistigen Ausschreitung von gestern. Nach zwei Wochen ist er wieder so völlig von nichtswürdigen und alltäglichen Kleinlichkeiten umfangen, daß er verzichtend das Buch in den Bücherschrank zurückstellen läßt. Die Grenzen des unmetaphysischen bürgerlich-kapitalistischen Zeitalters sind in diesem gleichnishaften Vorgang meisterhaft gezogen; die Einbuße an seelischer Kraft, die von solch seelischer und geistiger Enge bedingt wird, war

vernehmlicher damals noch von keinem deutschen Dichter dieses Zeitalters gekennzeichnet worden.

Manns Roman vom unzureichenden Beharrungsvermögen und von der geistigen Minderwertigkeit des bürgerlichen Kapitalismus wurde als der erste und einzige deutsche naturalistische Roman hingestellt. Er verzichtet auf Mätzchen des Naturalismus, die nicht von Zola, sondern von den Goncourt stammen und in Romanen Omptedas ihr Wesen treiben. Um Zeugnisse menschlichen Lebens möglichst echt wiederzugeben, mutet (ähnlich wie die Goncourt) Ompteda dem Setzer zu, Besuchskarten, Türschilder, Speisefolgen, Verzeichnisse der Offiziere eines Regiments und ähnliches möglichst wirklichkeitsecht nachzubilden und mitten in den Text zu versetzen. In Ompteda „Sylvester von Geyer" (1897) erscheint ebenso ein Plan der Stadt Meißen. Am Schluß von „Eysen" ist genau mit den Buchstaben der gothaischen genealogischen Taschenbücher das ganze Geschlecht derer von Eysen verzeichnet.

Schwieriger war ein wichtiger Zug der neuen Eindruckskunst durchzusetzen. Auch die „Buddenbrooks" wurden ihm noch nicht ganz gerecht. Der Eindruckskunst widersprach durchaus, Menschen als etwas Geschlossenes, als Träger eines scharfumrissenen Charakters einzuführen. Sie sollten ja nicht als Dinge, als Gegenstände erscheinen, das Ich eines Menschen hatte nicht länger den Anspruch zu erheben, etwas Festes und Beharrendes zu sein, es mußte, um den Anschauungen des Relativismus gerecht zu werden, in Bewegung und Fluß sich darstellen. Ältere Erzählung, auch realistische, hatte ihren Menschen, meist beim ersten Auftreten, einen Steckbrief ausgestellt, die äußere Erscheinung und die seelischen Eigenschaften mit einem einzigen Schlag bekannt gegeben. Dem Verstande war das Ding, genannt Mensch, verdeutlicht, es war sogar oft zugleich sittlich bewertet worden. Der Impressionismus wollte nur Eindrücke um Eindrücke wecken, aus denen sich allmählich im Bewußtsein des Lesers ein Ganzes zusammenfügen konnte. Besonders verzichtete die Eindruckskunst darauf, über die Menschen einer Dichtung vom Standpunkt der Sittlichkeit ein Urteil zu sprechen. Auch das berührte sich enge mit Spielhagens Forderung, der Erzähler solle objektiv bleiben und seine persönliche Ansicht zurückhalten.

Voraussetzung war das Bedürfnis, Erleben vorzuführen und miterlebbar zu machen, nicht durch gedankliche Deutung dem Leben eine Ordnung zuzumuten, die in ihm nicht besteht. Tatsächlich wirken Erzählungen, deren Menschen durch ihre Worte und Handlungen nicht bloß vorher festgelegte seelische Eigenheiten betätigen sollen, sondern im allmählichen Fortschreiten sich zu einem Gesamteindruck verdichten, ebenso reich und viel-

gestaltig, ebenso rätselhaft und vieldeutig wie das Leben selbst. Tolstoi und Dostojewski erweckten in dem Leser diesen Eindruck, dem Leben unmittelbar gegenüberzustehen und nicht eine gedanklich zurechtgelegte Umformung des Lebens vorgeführt zu erhalten, die leicht den Anschein eines belehrenden Berichts gewinnt. Noch Walter Scott, der sicherlich den Reichtum des Lebens vielgestaltiger ausschöpft als deutsche klassische und romantische Erzähler, als selbst Goethe, nennt seinen Karl von Burgund sogleich den hastigsten, ungeduldigsten und unklügsten Fürsten seiner Zeit und bestätigt fast in jedem Wort und in jeder Tat Karls diese vorangeschickte Charakteristik. Die wenigen anziehenden Züge des „Ebers der Ardennen" de la Marc beschreibt Scott ausführlich, fügt auch sofort hinzu, daß Ausschweifung und Unmäßigkeit, dann die Gewöhnung an Gewalttat und Frechheit in seinem Gesicht den Eindruck einer gewissen, wenn auch rohen Ritterlichkeit beeinträchtigt hätten. Scott dachte nicht daran, diese Gegensätze allmählich nur im Spiel und Widerspiel wechselnder Eindrücke dem Leser fühlbar zu machen, sondern stellte sie zu Beginn ein für allemal fest. Selbst Gottfried Kellers grüner Heinrich schildert Erscheinung, Persönlichkeit und Leben seines Vaters am Beginn seiner Icherzählung und überläßt es nicht dem fortschreitenden Bericht, all das Zug für Zug zu enthüllen. Doch der Vater gehört der Vorgeschichte an. Sich selbst führt der grüne Heinrich nicht mit einer ausführlichen Charakteristik ein, sondern baut die Züge seines Wesens im Lauf des Berichts zu einem Ganzen aus. Die Form der Icherzählung legte das nahe, ist aber nicht unbedingte Voraussetzung; denn auch der Icherzähler kann sofort sein ganzes Abbild wie belehrend zu geben versuchen. Apollonius Nettenmair wird zu Beginn des Er-Romans „Zwischen Himmel und Erde" in voller Gestalt abgezeichnet, aber nicht wie er am Anfang der Geschichte, sondern wie er einunddreißig Jahre später sich seiner Umwelt zeigte. Und so bleibt abermals genug Gelegenheit übrig, einen Menschen in seiner Entwicklung vorzuführen, sie nicht belehrend vorzutragen, sondern vielmehr aus seinen Worten und Handlungen erschließen zu lassen. Dostojewski geht freilich viel weiter. Ludwig legt Apollonius Nettenmair als sittlichen Hypochonder an. Er leiht ihm Züge, die er an Menschen von solcher Anlage beobachtet hat oder die seines Erachtens ihnen zukommen. Dostojewski zielt überhaupt nicht auf eine seelische Sonderart, er will nicht einen Typus verwirklichen. Einzeln: seelische Erlebnisse reiht er aneinander, schier gleichgültig, ob sie in einem einzigen Menschen nebeneinander Raum finden können. Mögen sie immer wie unüberbrückbare Widersprüche wirken. Er ist ja überzeugt, daß der Mensch aus Widersprüchen zusammengesetzt ist.

So weit war Tolstoi nicht, war noch weniger Zola gegangen. Doch

auch Zola läßt Claude Lantier am Anfang von „L'oeuvre" ein nächtliches Erlebnis in breiter Ausmalung durchmachen, ohne mehr von ihm zu sagen, als daß er ein Künstler sei, der gerade in Paris umherschlendere. Nach mehr als dreißig Seiten teilt er rasch mit, warum Lantier in Paris weile und was er da suche. Eine Gesamtcharakteristik, die den jungen Künstler von innen beleuchtete, ist nicht vorhanden. Ungefähr so beginnt Dostojewskis „Raskolnikow". Nur bleibt hier der Held noch länger im Verlauf wechselnder Vorgänge und Gespräche eine fast unbekannte Größe, und bloß seine Eindrücke und die Stimmungen, die sich aus ihnen ergeben, reihen sich zwanglos aneinander. Dostojewski hatte nicht zu leisten, was Zola durch die Absicht sich auferlegt, den Träger einer bestimmten seelischen Belastung, ein Opfer von Vererbung und Umgebung vorzuführen.

Schon bei Zola, noch viel mehr bei Dostojewski entsteht dem Leser eine bängliche Unsicherheit, wie er die Menschen ohne jeden Fingerzeig ihres Erfinders bewerten soll. In Zola ist noch genug von einer Kämpfernatur, um den menschlichen Anteil, den er an seinen Gestalten nimmt, durchblicken zu lassen. Reinere Eindruckskunst, wie sie bei Dostojewski waltet, möchte auch da nur wie das Leben erscheinen, das keine Werturteile ausspricht, sondern sie dem Gutdünken der Menschen überläßt, die das Gute vom Bösen getrennt sehen wollen. Eindruckskunst bewährt sich durchaus als sittlicher Relativismus.

Ompteda und Mann nehmen fühlbarer Partei. Gerhart Hauptmann, der im Drama sittlichen Relativismus immer folgerichtiger durchführte, meidet minder ängstlich im Roman Werturteile, die sich für den einen und gegen den andern bekennen. Den Wienern von Schnitzlers Richtung kam der Wunsch der Eindruckskünstler, zu dem Tun und Lassen ihrer Menschen sittlich nicht Stellung zu nehmen, besonders entgegen. Kellers fast gleichmäßiges Wohlwollen für seine Geschöpfe hatte nicht den Stich ins Ironische, der vor allen den Wiener Impressionisten eignet.

Ironie waltet auch in „Papa Hamlet". Thienwiebel ist überdies zu sehr bloße Chargenfigur, als daß er an Dostojewskis bewegliche Träger wechselnder Stimmungen heranreichte. Die Lehre von Holz und Schlaf, der konsequente Naturalismus, hätte Dostojewskis Technik der Zeichnung von Menschen nicht ausgeschlossen. Abermals lag es den Wienern näher, das Ich ihrer Menschen wie eine unbekannte Größe hinzustellen, wie eine Tabula rasa, die nur allmählich mit Erlebnissen sich bedeckt.

Den letzten entscheidenden Anstoß gab — und wieder vor allem den Wienern — der dänische Meister der Stimmungskunst Jens Peter Jacobsen mit seiner Erzählung „Niels Lyhne", die schon 1881 erschienen war, doch erst nach dem Frühnaturalismus auf deutschem Boden zu stärkerer Wir-

kung gelangte. Man hat „Niels Lyhne“ einen verfeinerten naturalistischen Roman genannt. Ein größerer Gegensatz zu Zolas Lust, die Welt zu tüchtiger Arbeit im Dienste des Gemeinwohls zu erziehen, läßt sich nicht denken. Das Zermürbende der steten Selbstanalyse kam auch bei den französischen Egotisten kaum so überzeugend heraus. Niels Lyhne verleugnet pessimistisch das Leben und geht unter, allein nicht weil ihm das Leben zu karg erscheint, sondern weil er, begabt mit ungewöhnlicher Fähigkeit innigen Erlebens, dem Überreichtum seiner Eindrücke nicht gewachsen ist. Nicht wie bei Dostojewski wird ein Mensch, der nur durch das wechselnde Spiel seiner Erlebnisse sich versinnlicht, durch ebendieses Spiel zum Verbrecher, sondern in solchem übermäßig vielgestaltigen Spiel löst sich das ganze Wesen eines Menschen auf. Zu wenig Wille und zu viel Empfänglichkeit bezeichnen Lyhnes Persönlichkeit. Er nimmt Maeterlincks willensarme Nervenmenschen vorweg. Sie sind gleich ihm wirklich nur ein Spiel von jedem Druck der Luft.

In den weichen Gestalten von Hofmannsthals ersten dramatischen Dichtungen, dann auch in seiner Lyrik herrscht gleiches Stimmungsmenschentum. Andrians „Garten der Erkenntnis“ ruht auf solcher Form des Erlebens. Die jungen Wiener Dichter sahen sich in ihrem innersten Gefühl gerechtfertigt durch Jacobsen. Die Welt und ihre Stimmungen in so viel Abstufungen des Gefühls erleben zu können, so viele „Sensationen“ (wie das Schlagwort des Tages lautete) zu erzielen, erschien ihnen wie eine Höhe menschlicher Entwicklung. Der Gedichtband „Sensationen“, den 1892 Felix Dörmann vorlegte, bot noch lange nicht die letzte Verfeinerung verwandten Erfühlens der Welt.

Jacobsen bedeutet für deutsche Lyrik vielleicht noch mehr als für deutsche Erzählungskunst. Neben den Wienern gingen indes besonders die vielen, die von den Stimmungen Heranwachsender berichteten, in seinen Spuren. Frauen wie Helene Voigt-Diederichs bekennen sich zu ihm; auch Timm Kröger zählt Jacobsen zu seinen Anregern.

Seelische Spiegelung von gleicher Feinheit lag nicht einmal im Zuge der vielen zeitgemäß psychologisch gedachten Romane. Sie blieben, bemüht mit dem Ausland zu wetteifern, vielfach hinter Otto Ludwig zurück. Trotz aller Seelenerforschung lag dem Zeitalter die Umwelt noch mehr am Herzen als das innere Erleben. Oder es suchte einen engen Zusammenhang zwischen innerem Erleben und Umwelt herzustellen. Daß auf einem Boden von besonderer Eigenart auch das Seelenleben seiner Bewohner einen eigenen Ton gewinnt, kam in vielen Erzählungen zur Geltung. Nicht letzte Verfeinerung, sondern ein kräftiger Grundton des Erlebens entschied. Die Wortführer der Heimatkunst erblickten in der Gefühls-

abstufung der Stimmungskünstler nur ästhetisches Spielwerk und wollten Ergründung der Volksseele deutscher Stämme dafür einsetzen. Dazu benötigte man Jacobsens zarte Kunstmittel nicht.

Dennoch besteht ein fühlbarer Bezug zwischen Jacobsen und Heimatdichtern wie Helene Voigt-Diederichs und Timm Kröger. Von der müdegewordenen Überkultur der Verfallmenschen in ungebrochenere gesellschaftliche Schichten herabsteigen hieß trotz allem nicht auf seelische Feinkunst verzichten. Hermann Stehr wiederum entdeckte in deutscher Bauernwelt Persönlichkeiten, die wie von einem Dämon besessen ihrem Untergang entgegenstürmen und sah ihnen mit der ganzen Fähigkeit der Eindruckskunst, dem bewegten Augenblick gerecht zu werden, tief ins Herz.

Heimatkunst

Erste und wichtigste Aufgabe der Heimatkunst war, der Dichtung deutsche Gebiete zuzuführen, die bisher wenig oder gar nicht zu Worte gekommen waren. Sie war nicht leicht zu lösen, da schon im Zeitalter des Realismus abgelegenere deutsche Landschaften und deren Menschen herangezogen worden waren, der Naturalismus überdies in gleichem Sinn weitergearbeitet und schon wegen seiner Grundabsicht, ins Einzelne zu gehen, engumgrenzte Landstriche aufgesucht hatte. Die Heimatkunst mied die großen Städte; das Wesen eines Landstrichs spiegelt sich ja am unverfälschtesten in den Bauern. Doch gerade auf dem Felde der Dorfgeschichte traf sie auf ausgiebige Vorarbeit. Nicht nur der deutsche Süden, nicht nur die bayrischen und österreichischen Alpenländer waren längst im Sinn der Heimatkunst bearbeitet worden, Bayern zuletzt besonders durch Ludwig Ganghofer, Österreich durch Rosegger.

Bloß Einstellung auf einen ganz kleinen Fleck Erde konnte unbedingt als neue Wendung gelten. An norddeutscher Heimatkunst läßt sich das beobachten. Reuter hatte Mecklenburg dichterisch ausgemünzt, Storm seine Kreise freilich schon viel enger gezogen, indes mehr angedeutet als ausdrücklich hervorgehoben, daß er sich auf friesisches Land und friesische Menschen beschränke. Frenssens „Jörn Uhl" hingegen will den Bauern aus der Gegend von Meldorf festhalten. Als Gorch Fock den Nordseefischer vom Finkenwerder bei Hamburg hinzugewann, wurde ihm schon dieser neue Schritt zu etwas ganz Vereinzeltem als wichtige Leistung angerechnet.

Am besten könnte eine Karte der deutschen Länder, die sorglich die Namen der Dichter und die Titel der Erzählungen aus dem Kreise der Heimatkunst an den Orten und in den Gegenden einzeichnete, in denen diese Erzählungen spielen, die Arbeit der Heimatkunst versinnlichen. Sie

hätte auf norddeutschem und besonders auf nördlichstem deutschen Boden viel unterzubringen.

Hier seien nur wenige Namen und noch weniger Titel genannt. Schleswig-Holstein ist der Boden der Heimatkinder Timm Kröger und Helene Voigt-Diederichs. Ottomar Enking, in Kiel geboren, siedelte seine Erzählungen zuerst an der Waterkant an, ging dann aber auch tiefer hinein in norddeutsches Binnenland. Die Lüneburger Heide ist das Gebiet Karl Söhles und des Westpreußen Hermann Löns. Ostelbisches Land, besonders ostelbisches Junkertum zu zeichnen war Spielhagen längst bemüht gewesen. Sudermann folgte ihm nach wie im Drama so vor allem im Roman. Fontane gewann dem Stoffgebiet bis zuletzt neue Seiten ab. Ompteda macht einen Zweig aus dem Geschlecht der Eysen zu ostelbischen Gutsbesitzern. Auch Polenz' „Grabenhäger" (1897) gehört diesem Umkreis an. Polenz' eigentliches Gebiet ist die Oberlausitz. Hier spielen sein Pastorenroman „Der Pfarrer von Breitendorf" (1893) und die Dorfgeschichte „Der Büttnerbauer" (1895). An die deutsche Ostmark wagte sich Klara Viebigs Roman „Das schlafende Heer" (1904). Eifel und Niederrhein jedoch bedeuten den eigentlichen Zuwachs, den sie der Heimatkunst brachte. Landschaft und Menschen sind da aufs engste verknüpft. Doch wie bei Timm Kröger oder bei den Dichtern der Lüneburger Heide liegt ein stärkerer Ton auf der Landschaft. Die Menschen des Hohen Venns erscheinen in Klara Viebigs Zeichnung völlig wie Auswirkungen der Landschaft. Rheinland ist auch der Boden, auf dem sich Rudolf Herzog bewegt; im Wupper- und Ruhrtal spielen seine Familienromane „Die Wiskottens" (1905) und „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" (1917).

Wilhelm Holzamer bringt die Bergstraße, Adam Karrillon den Odenwald hinzu. Beide fußen auf ihrer heimatlichen Scholle. Emil Strauß verweilt bei seiner Vaterstadt Pforzheim. Daneben wirkt Hermann Hesse schon wie eine Ausnahme, wenn er, gebürtig aus Calw, seinen „Peter Camenzind" an den Vierwaldstättersee verlegt, ebenso der Koblenzer Hermann Stegemann mit seinen Oberelsässer Erzählungen. Schwaben selbst war ja längst deutscher Dichtung in seinen Sonderzügen geläufig. Hermine Villinger, die schon 1880 begann, setzte nur Überliefertes fort. Dagegen weilen Jakob Wassermann und Sophie Hoechstetter, die nach ihrem ganzen Wesen wenig von Heimatkünstlern an sich haben, gern in Franken und schenken diesem Land liebevolle Verklärung.

Schlesien, das Land der Brüder Hauptmann, kommt in Hermann Stehrs Erzählungen nicht echter, doch die Art seiner Menschen in noch tiefer sich einwühlender Charakteristik heraus.

Die große Mehrzahl der genannten Heimatdichter verharrt beim Bauern oder beim Kleinstädter. Aber ist das Abbild Lübecks und seines Patriziats in den „Buddenbrooks“ nicht auch Heimatkunst, die voll Entdeckerfreude Eigenheiten eines deutschen Erdenwinkels aufspürt? Ompteдas „Sylvester von Geyer“ und „Cäcilie von Sarryn“ (1902) führten in das Leben des Dresdner Adels und sächsischer Offiziere ein mit der Absicht, ein wenig bekanntes Stück deutscher Gesittung und Gesinnung zu entschleiern. All das blieb der Weltstadtdichtung und ihrem ausländischen Anstrich sehr fern.

Schwieriger wurde es Wiener Dichtern, neben den Schöpfungen Schnitzlers und seiner Genossen eine Heimatkunst zu treiben, die auf alle fremdländischen Anklänge an französische impressionistische Seelenkunst verzichtete. Bodenständig, wie das Schlagwort des Zeitalters lautete, waren schon Schnitzler und sein Kreis gewesen. Es blieb nur übrig, entweder in die Vergangenheit oder in die Provinz zu gehen oder beides zu verbinden und die Vergangenheit der Provinz darzustellen. Auch auf diesen Wegen hatten Marie von Ebner, Saar, Anzengruber, Rosegger, J. J. David und andere ältere Erzähler längst sich bewegt. Adam Müller-Guttenbrunn, geboren zu Guttenbrunn im ungarischen Banat, besann sich, den Sechzig nahe, nachdem er in Wien lange auf andern Gebieten verweilt und nur 1896 deutsche Kulturbilder aus Ungarn veröffentlicht hatte, um 1910 seiner deutschen, ins Ungarische und Slawische eingesprengten Heimat und erzählte von ihrer Gegenwart und ihrer Vergangenheit. Emil Ertl, ein echtes Wiener Kind, wählte die Zustände seiner Vaterstadt im Zeitalter Napoleons I. und des Biedermeiertums, schob das Kulturgeschichtliche stärker in den Hintergrund als Müller-Guttenbrunn, behielt jedoch genug bei, um der gleichzeitigen Moderichtung erneuerten Biedermeierstils gerecht zu werden. Unverkennbar wetteiferte er mit den Anfängen der „Buddenbrooks“, die in ausgiebiger Abzeichnung von Wohnungseinrichtung und Gewandung den Biedermeierstil vergegenwärtigen. Eine ganze Reihe Wiener Erzählungen aus gleicher Zeit schloß sich an. Das jüdische Berlin der Biedermeierwelt erstand zur selben Zeit in Georg Hermanns „Jettchen Gebert“ (1906) und in deren Fortsetzung „Henriette Jacoby“ (1908), abgezeichnet mit einer Fülle kulturgeschichtlicher Züge. Josef August Lux ging zuerst an frische Verlebendigung der Gegenwart seiner Vaterstadt Wien, schritt dann aber weiter nicht zu bloß kulturgeschichtlicher Erzählung, sondern zu geschichtlichen Gestalten aus der künstlerischen Vergangenheit Wiens, zu Grillparzer und Franz Schubert. Auch das spielte in biedermeierhafter Umwelt.

Die entscheidende Wendung, durch die aus bewußter Heimatkunst

sich eine Wiedergeburt des geschichtlichen Romans vollzog, des lange Zeit fast mißachteten Zweiges der Erzählungskunst, geht zurück auf Enrika von Handel-Mazzettis Erzählungen, zunächst auf „Jesse und Maria“ (1906). Ober- und Niederösterreich, und zwar vor allem die Grenzgegenden der beiden Kronländer sind ihr Gebiet; das Zeitalter der Gegenreformation wird von einer strengen Katholikin mit der vollen Wucht seiner Barockkunst eindringlich verlebendigt; doch fast könnten die österreichischen Protestanten der Zeit für ihre eigentlichen Lieblinge gelten. In „Jesse und Maria“ und in der Nachfolge, die von ihr diesem Roman gegeben wurde, stößt entweder der Protestant mit der Katholikin oder der Katholik mit der Protestantin zusammen. Der Mann ist der Ungestüme, Jähe, Grausame; die Frau ist halb Engel, halb Märtyrerin, ist das Beruhigende und Beseligende, auch wenn der Mann sein wildes Gebaren mit dem Tode zu büßen hat.

Das österreichische Kronland wußte der Heimatkunst noch anderes zu bieten. In Graz hatte am Ende des 19. Jahrhunderts Wilhelm Fischer, der zwar nicht in Steiermark, aber nahe der steirischen Grenze in Ungarn zur Welt gekommen war, von epischen Versuchen aus anderer Welt sich zu Grazer Novellen gewandt, die gern aus der Geschichte der Vergangenheit schöpften. Das neue Graz, und in ihm Menschen, die mit der Haltung der Menschen Schnitzlers und seiner Gefährten fast gar keinen Zusammenhang haben, erstanden in Rudolf Hans Bartschs Roman „Zwölf aus der Steiermark“ (1908). Es überraschte, daß in einer deutschen Stadt Österreichs, nicht in einer dörflichen Umgebung so viel Ursprüngliches und Kraftvolles, zugleich so viel geistige Regsamkeit sich kundgab, die mit dem müden Gebaren der Wiener Kaffeehausmenschen nichts gemein hatte. Zum erstenmal dämmerte die Erkenntnis, die seitdem von Hermann Bahr in die Worte gefaßt wurde, Wien sei kein Auszug oder Abriß Österreichs, auch kein Portal oder doch ein blindes, ohne Eingang, bloß die repräsentative Schauwand Österreichs.

Freilich bewies Bartsch sofort durch seine „Haindlkinder“, daß ein Grazer Dichter auch auf Wiener Boden Persönlichkeiten antreffen könne, die ihm und den zwölf aus der Steiermark verwandter sind. Seitdem melden sich auch aus Wien kräftigere und ungebrochenere Naturen in der Erzählung an. Otto Stoessl zeigt diese Seite Wiens, wenn er es nicht vorzieht, mit steigendem Sarkasmus Sumpfpflanzen zu geißeln, die auf Wiener Boden gedeihen, und sich als geistiger Nachbar des scharfsinnigsten und schärfsten Zerstörers aller schönklingenden Worte und grimmigsten Verneiners des Wiens der Hofmannsthal und Schnitzler zu bewähren, des Herausgebers der „Fackel“ Karl Kraus.

Die Prager Heimatdichtung ging in größerem Sinn erst auf, als der geschichtliche Roman wieder zu voller neuer Blüte gelangt war. Doch Gustav Meyrinks „Golem" (1916), überreich an Prager örtlichen Stimmungen, hat ganz andere Ziele als alle Heimatdichtung. Feine Ansätze zu novellistischer Ausschöpfung Prags bot in seinen Anfängen Rainer Maria Rilke, auch Max Brod.

Wirkliche Entdeckungen waren auf nichtdeutschem Boden, im österreichischen Neuland von Bosnien und Herzegowina zu leisten. Franz Königsbrunn-Schaup nahm diese Aufgabe vom Standpunkt einer Spottdichtung gegen die Beamten und Offiziere, die von der Regierung Österreich-Ungarns in das besetzte Land gesandt wurden. Mit seiner ganzen Feinfühligkeit und mit erlesener Kunst, die unberührte Idylle des sonnigen Morgenlands in den Seelen seiner Bewohner zu erschließen, erzählte Robert Michel von den „Häusern an der Dzamija" (1915).

Die Schweizer Dichter konnten über die bernische, richtiger Emmentaler Heimatdichtung Jeremias Gotthelfs nur hinausgelangen, indem sie andere Kantone heranholten oder indem sie noch eifriger als Gotthelf in die Vergangenheit zurückgingen. Gottfried Keller hatte, soviel Züricherisches in seinen Dichtungen besteht, mit Willen jede Einengung auf einen bloßzüricherischen, ja auf einen bloßschweizerischen Standpunkt jederzeit abgelehnt. Dennoch dürfte die Schweizer Heimatkunst immer noch sich ihm verwandter fühlen als dem Novellisten der Geschichte des Auslands, vor allem der italienischen Renaissance: Konrad Ferdinand Meyer. Am wenigsten im „Jürg Jenatsch", am deutlichsten in der „Versuchung des Pescara" ist Meyers Absicht zu beobachten, eine Höhe zu ersteigen, von der er auf beengtes, weltfremdes Schweizertum mit liebenswürdiger Ironie herabblicken konnte.

Am wenigsten bebaut war, sieht man von Graubünden und dem Engadin ab, die Alpenlandschaft der Schweiz. Dem Züricher Ernst Zahn lag nach jahrelangem Aufenthalt in Göschenen nahe, Urner Land und Urner Menschen mit Anklängen an die Welt Roseggers und der oberbayrischen Dorfgeschichte in die Dichtung einzuführen; er ging zu einer Zeit, da die hundertjährigen Gedenktage dem Schweizer die bewegten Tage französischer Einfälle in die Schweiz wieder ins Gedächtnis riefen, nicht ohne auffällige Anachronismen in diese Vergangenheit zurück, wandte sich indes bald dem neuern Zürich zu, um den Gegensatz des Patriziats und des Kleinbürgertums der Stadt zu ergründen; Keller hatte das unterlassen, J. V. Widmann es für Bern in seiner Erzählung „Die Patrizierin" (1889) geleistet. J. C. Heer, Sohn der Umgegend von Winterthur, nahm in den Schweizer Alpenroman noch mehr taugliche Züge aus

den österreichischen und oberbayrischen Alpendichtungen auf als Zahn. Die Urschweiz als katholische Landschaft zu fassen und sie der reformierten Schweiz entgegenzuhalten, versuchten mit Erfolg zuerst Meinrad Lienert und Heinrich Federer. Sie wirken ursprünglicher als Zahn und Heer, sie haben mehr Eigenes und Neues zu sagen. Walther Siegfried wahrt in den Erzählungen aus seiner Vaterstadt Zofingen den Grundzug der Schweizer und auch Zahns wie Heers: eifrige Tätigkeit für das Vaterland, Arbeit um der Heimat willen zu verklären.

Etwas ganz Neues versuchte zu Beginn des Jahrhunderts Rudolf von Tavel. Ihm ergab sich, wieviel von dem Wesen des Berner Patriziats seiner Zeit immer noch getreues Abbild der Lebensgewohnheiten aus der großen Zeit der Berner Patrizier vor der Französischen Revolution und vor deren Wirkungen auf die Schweiz war. Er nahm Modelle aus seiner nächsten Umwelt und nutzte sie zu Erzählungen aus der Zeit um 1800. Von der großen Mehrzahl der Schweizer Novellisten, auch von Gotthelf wich Tavel ab, indem er die Mundart wie Fritz Reuter vom Anfang bis zum Ende durchführte; die Abstufungen zwischen der Sprache der Patrizier mit ihrer Neigung, französische Wendungen einzubeziehen, und der derberen Rede der andern Gesellschaftsschichten Berns dienten dem glücklichen humoristischen Grundton.

Adolf Vögtlin, Jakob Boßhart, Alfred Huggenberger, Johannes Jegerlehner und viele andere bauten die Schweizer Heimatdichtung weiter aus. Otto von Greyerz wetteiferte mit Tavels Erzählungen in berndeutschen Lustspielen. Einen starken eigenen Ton fand der Basler Jakob Schaffner. Er blieb nicht in der Heimat und bei dichterischer Gestaltung eigenen Erlebens stehen („Konrad Pilater“ 1910), sondern wagte sich schon 1911 an einen kulturgeschichtlichen Roman aus der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, der in kräftiger, zuweilen grotesker Zeichnung die Barockstimmungen Enrika von Handels anklingen läßt, zugleich gut schweizerisch gesellschaftliche Erziehung treibt.

Zu geschichtlichen Romanen schritten bald auch Schweizer Frauen vor: Grethe Auers „Bruchstücke aus den Memoiren des Chevalier von Roquesant“ (1907) gaben den Zusammenhang mit der Schweiz fast ganz auf, Maria Waser-Krebs erdichtete ein Stück Geschichte des Geschlechts der Waser in der Erzählung „Anna Waser“ (1913). Beide erweckten den Eindruck, ihre freien Erfindungen seien alten echten Berichten entlehnt.

Eine beträchtliche Wandlung kam in Schweizer Erzählung am Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts. Ihre Träger sind Robert Walser und Albert Steffen. Romantisches Träumen hatte der

Schweizer Dichtung immer noch recht fern gelegen, auch wenn sie von Menschen berichtete, denen es im Leben nicht glücken will. Die wechselnden Seelenlagen künstlerisch fühlender, aber gebrochener und uneinheitlicher Naturen drangen jetzt auch hier an die Oberfläche. Das lenkte von der Heimatkunst ab. Seelische Stimmungen und Verstimmungen, gegen die das Schweizer Wesen sich bis dahin kräftig gewehrt hatte, setzten sich durch. Der „Grüne Heinrich“ ist weit urwüchsiger und kennt noch nicht den Reiz vieler neuartiger Eindrücke, die hier zu feinerfühlten Erlebnissen werden. Franzosen und Russen wirken nach. Verwandtschaft mit Jacobsen macht sich bemerklich. Solche Gefühlsveräftelungen liegen fast nur dem Städter; und schon das scheidet diese Dichter von der Mehrheit der Schweizer Heimatkünstler. Steffen ging zuletzt weiter zu einem Roman, der im Rahmen sorgsam abgestufter Seelenstimmungen Fragen der Weltanschauung zu beantworten sucht.

Gegensätze künstlerischen Formens bestehen natürlich innerhalb der großen Anzahl von Erzählern, die hier als Vertreter der Heimatkunst angeführt sind, aber auch innerhalb der Romane und Novellen, die aus einer einzigen Hand auf dem Feld der Heimatdichtung hervorgingen. Vieles ist schlechthin nur Unterhaltungsliteratur. Mehrfach begnügten sich Dichter, denen ein gutes Werk geglückt war, mit Wiederholungen oder gar mit Verwässerungen. Meistens sahen sie sich nach einem ersten Erfolg zu raschem Weiterarbeiten gedrängt; sie nutzten es aus, daß sie in der Mode waren.

Die künstlerischen Mittel, die den Heimatdichtern zu Gebote stehen, sind sehr verschieden. Anlehnung an das Ausland kommt vor, ja wird ausdrücklich von diesem oder jenem in Anspruch genommen. Wie Klara Viebig bewußt von Zola lernte, so bezeichnete Timm Kröger neben Jacobsen auch Björnson, Tolstoi, Daudet, Maupassant als seine Anreger. Seine deutschen Vorbilder sind Storm und Liliencron.

Raabe, Fritz Reuter und Storm sind die wichtigsten Wegweiser der norddeutschen Heimatkunst. Sie legten langsames Fortschreiten des Berichts nahe. Frenssen geht ins Breite, weil ihm von der Kanzel her ausführliche und umständliche Wortgebung geläufig ist. Spitz und witzig parodierte Meyrink die Gewohnheit Frenssens, auf weiten Umwegen sich den Tatsachen zu nähern, die er eigentlich mitteilen möchte, und dann in mehrfacher Wiederholung das Wichtige, zuweilen auch Unwichtiges noch einmal und noch einmal zu sagen. Der Naturalismus förderte dieses Auseinanderziehen, auch wo nicht die bedächtige Art und Weise nördlichsten Deutschtums im Hintergrund steht. Mit Andacht verzeichnet Ompteda in „Sylvester von Geyer“ das Unbedeutende in der Laufbahn eines säch-

sischen Kadetten, der es bis zum Leutnant bringt und früh stirbt. Mag einst diese Ausführlichkeit wie ein neuer und wichtiger künstlerischer Griff erschienen sein, wie die eigentliche Aufgabe des Erzählers, der mit wissenschaftlicher Strenge die Bräuche einer gesellschaftlichen Schicht bucht: heute erweckt so viel Sachlichkeit die Ungeduld des Lesers, der innerlich stärker angefaßt sein möchte.

Norddeutsche Erzähler, die wie Gorch Fock einen vergessenen Erdenwinkel für die Dichtung hinzugewinnen, gehen noch weiter. Kapitel reiht sich an Kapitel, und immer ist es noch derselbe Tag, nicht im bewegten Leben eines Tatmenschen, nicht im reichen Seelenleben eines kraftvollen Erlebers, sondern im kindlichen Spiel eines Knaben von wenigen Jahren. Nicht wie bei Reuter kann sich die Ausführlichkeit auf das Recht humoristischer Erzählung berufen, die seit Sterne und länger den Humor durch Umständlichkeit steigert. Fast wird es zu viel des bedächtigen Auskostens einzelner Lebensaugenblicke. Nicht immer entschädigt für das saumselige Vorrücken eine seelische Feinkunst, die in den Menschen so tief hineindringt und zugleich künstlerisch so rein aufzubauen versteht wie Ottomar Enkings ernstes Schaffen.

Heimatkunst ist fast durchweg Eindruckskunst, die das Leben abzeichnet, aber dem Menschen keine Ziele steckt. Doch Frenssen verleugnet den Prediger nicht und ruft zu Sittlichkeit und völkischer Tat auf. Sein Roman „Hilligenlei“ (1906) geht weiter ins Religiöse und erzählt das Leben Jesu, wie es in einer grübelnden norddeutschen Bauernseele sich spiegeln kann. Gedacht ist der Versuch als Grundlage einer Wiedergeburt des Deutschen. So finden Fragen der Weltanschauung Raum in Erzählungen, die ein besonderes Stück deutscher Erde und dessen Bewohner zum Vorwurf haben. Gerhart Hauptmanns Beruf, das Wesen des Schlesiers zu ergründen, betätigt sich auch in seiner Darstellung religiösen Wahns „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ (1910). Sie ist mehr als treue Wiedergabe von Beobachtungen, sie nimmt zwar nicht einen festumschriebenen Standpunkt zu den geschilderten Vorgängen ein, wahrt vielmehr den Standpunkt unparteiischen Verstehens, verrät indes ein starkes inneres Verhältnis zu Fragen des religiösen Lebens, wie es sich auch in Hauptmanns „Armem Heinrich“ ankündigt. Als rechter Eindrucksdichter überläßt Hauptmann dennoch dem Leser, die Denkfolgerungen zu ziehen, doch auch sich zu fragen, wieweit sich überhaupt Hauptmanns eigentliche Meinung erfassen läßt. Hauptmann meidet schier mit Willen im „Armen Heinrich“ wie in der „Versunkenen Glocke“ auch jede genauere Umschreibung der sittlichen Ziele, die seinen Helden vorschweben, er bleibt bei gleichnishaften Andeutungen stehen. Er will das Leben abspiegeln, er

will nicht bekennen. Mehr Zeug zum Bekenner hat sein Bruder; Karl Hauptmanns Roman „Einhart der Lächler“ (1907) ist aus einer stark-betonten Weltanschauung heraus geboren, begnügt sich indes, seelisches Werden mit ungewöhnlicher Zartheit der Linienführung zu verraten und gewinnt dadurch gleichfalls die empfangende Gebärde des Eindrucks-künstlers. Das Ziel, das ein einsiedlerischer Sinnierer zuletzt erreicht, ist nicht tatkräftiges Bezwingen des Lebens, sondern frohes Bejahen des Glanzes der irdischen Dinge, Liebe zu dem Fest der Mühsal, das im Leben sich auftut. Ein Meister feinfühliger Empfänglichkeit liegt Einhart zuletzt mit sieghaftem Lächeln im Grabe.

Tauchen auch in diesem unphilosophischen Zeitalter Wünsche auf, über letzte und höchste Fragen der Vernunft Bescheid zu erhalten, kün-digt sich das metaphysische Bedürfnis zunächst auf religiösem Gebiete an, so gestaltet sich fester und greifbarer, was unmittelbar aus dem technisch aufwärtssteigenden Leben erwächst. Max Eyth steigerte die Dichtung vom Schaffen der Techniker. Max Maria von Weber, der Sohn Karl Marias, hatte schon um 1870 begonnen, die reichen Eindrücke, die er im Dienste Sachsens, Österreichs und Preußens auf dem Feld des Eisenbahn-wesens gewonnen hatte, zu Skizzen dichterischer Art zu verwerten. Eyth ging am Anfang des 20. Jahrhunderts weiter zu Romanen, die seine eigenen Erlebnisse spiegelten oder aber ein Stück Vergangenheit aus der Welt technischer Erfindungen. Er wollte auch auf diesem gefährlichsten Gebiet die Flucht vor dem Trivialen hemmen. Er gewann der mecha-nisierten Wirklichkeit neue dichterische Werte ab. Technische Erfindungen waren schon vielfach in den Roman eingedrungen. Sogar der Schweizer Alpenroman bezog sich gern auf sie. Im Mittelpunkt von Walther Sieg-frieds „Um der Heimat willen“ (1898) und von J. C. Heers „An hei-ligen Wassern“ (1898) stehen Aufgaben, die sich in den Vor- und in den Hochalpen dem Techniker stellen. Wetteifernd mit Zola versetzte Rudolf Herzog die Geräusche und Gerüche der Band- und der Schwerindustrie in den Heimatroman und suchte vom Standpunkt des Unternehmers Leben und Lebensanschauung des Arbeiters zu ergründen. Den Baumeister deutete, und zwar schon mit Mitteln, die über die Eindruckskunst hinaus-gingen, Josef Pontens „Babylonischer Turm“ (1918). Die Arbeit der Maschine ist dem Gegenwartsmenschen zu wichtig, als daß sie nicht auch in neuesten Romanen anzutreffen wäre. Bernhard Kellermanns „Tunnel“ (1913) nahm Jules Vernes halbvergessenen Brauch auf, technische Höchstleistungen kraft der Phantasie noch zu steigern und Taten der Technik, die vorläufig wie etwas Unmögliches erscheinen, zum Gegenstand von Romanen zu machen. Sein Tunnel soll Amerika mit Europa verbinden. Weist Kellermanns

Roman schon vereinzelte Züge der Ausdruckskunst, so gewinnt Alfred Döblin in „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ (1918) die Voraussetzungen einer überbewegten Groteske, die etwas breit geraten ist, der Maschinenwelt ab. Ganz eigenartig ist der Versuch Wilhelm Vershofens, in seinem „Fenriswolf“ (1914) der Geschichte eines großen technischen Unternehmens die Form bloßen Abdruckes von Briefen, Telegrammen und Geschäftsberichten zu leihen und gleichwohl die dauernde Spannung einer geschlossenen Erzählung zu erreichen. Das ist ganz realistisch und doch nicht bloße Eindruckskunst; denn völlig ausgeschaltet ist das Drum und Dran der Vorgänge, in dessen Ausmalung Eindruckskunst sich nicht hätte genugtun können.

Frauen

Mit frischerem Mut als Männer wagten sich Frauen an philosophische Fragen und an Versuche, sie zu lösen. Noch näher lag ihnen freilich, die neue Stellung, die der Frau am Ende des Jahrhunderts im geistigen Leben zugefallen war, und die gesellschaftlichen Folgen zu erörtern, die sich aus dieser Stellung ergeben. Die Frau hatte manches nachzuholen, was dem Manne für erledigt und überwunden galt. Sie scheute nicht vor dem Vorwurf zurück, durch philosophisches Denken nur getane und abgetane Arbeit zu wiederholen. Zeitweilig schien es, als sollte auf die Frau ein ganzes Arbeitsgebiet übergehen, das bis dahin von Männern und besonders von Deutschen fleißig bebaut worden war. Die Frau bewies so viel Feinsinn und Empfänglichkeit für Künstlerisches, besonders für Fragen der Dichtkunst, daß etwa angesichts der Arbeiten Ricarda Huchs, die um 1900 der deutschen Romantik eine neue Würdigung erkämpften, ein kluger Zeitbeobachter fragen konnte, ob die Geschichte geistiger Bewegungen und ihrer dichterischen Ergebnisse nicht künftig der Frau überlassen werden sollte.

Frauen waren an dem neuen deutschen Roman in genügend reicher Anzahl beteiligt, um die Frauenfrage zu einem Lieblingsgegenstand des Romans zu erheben. Nietzsche, den die Zeit sonst gern anrief, hatte gerade dem Weibe, das dem Manne ebenbürtige Genossin sein will, widersagt. Um so mehr lockte es dichtende Frauen, die geistige Bedeutung des Weibes zu erweisen. Wenigen nur glückte es, wirklich Neues nach dem Aufschlußreichen, das von Männern verraten worden war, über die Frau vorzubringen. Ein Arzt wie Arthur Schnitzler nimmt es da leicht mit vielgenannten Vertreterinnen des Frauenromans auf. Wie rasch eine Dichterin von einem verheißungsvollen Anfang ins Romanhafte übergehen kann, bewies Agnes Günthers vielbeachtete Erzählung „Die Heilige und ihr

Narr" (1913). Ricarda Huch verzichtet völlig auf die Kämpferstellung ihrer Genossinnen, die nur zum kleinsten Teil an ihre Kunst heranreichen.

Lust und Kraft zu voller Hingabe an einen Gedanken und an dessen Durchführung bewies schon Bertha von Suttner. Ihr Roman „Die Waffen nieder!" (1889) verkündete die Notwendigkeit des Friedens und das Unheil des Kriegs mit hinreißender Gewalt und machte Bertha von Suttner in einer Zeit, die von den Schrecken des Kriegs wenig zu spüren bekam, zur erfolgreichen Vertreterin der Friedensbewegung. In der Persönlichkeit Bertha von Suttners gewann die Frau eine ungewohnte Bedeutung für das öffentliche Leben. Helene Böhlau sah gleichwohl und trotz allen Errungenschaften, die dem Weibe im Wettbewerb mit dem Mann besonders am Ende des Jahrhunderts zufielen, in der Frau nur etwas gesellschaftlich Unterdrücktes. Bloß für ein Halbtier gelte die Frau dem Mann. Helene Böhlau hatte nicht immer eine gleich einseitige Kämpferstellung eingenommen, gab sie auch später wieder auf. Frischer Humor trug ihre „Ratsmädelgeschichten" (1888), greifbar lebendige Bilder aus der Idylle Altweimars und aus der kleinen und kleinsten Umwelt Goethes und Karl Augusts. Sie wurzeln in mündlicher Überlieferung und berühren sich in liebenswürdiger Wiedergabe scheinbar geringfügiger und doch starker Erlebnisse mit „Isebies" (1911), dem Buche, in dem eigene Lebenserinnerungen, auch tiefaufwühlende, zu Wort gelangen. Als stärkste Leistung Helene Böhlaus gilt ihr „Rangierbahnhof", der schon mit fühlbarer Absicht den seelischen Untergang einer künstlerisch veranlagten Frau dem Manne zuschiebt, die Gebrochene freilich noch bei einem andern Manne Verständnis und Trost finden läßt.

Gabriele Reuter erzählte das Los der Frau, die dem Leben nicht gewachsen ist, weil die höhere gesellschaftliche Schicht, der sie entstammt, ihr die Kraft nimmt. Auch in diesem Roman „Aus guter Familie" (1895) versündigt der Mann sich an der Frau. Noch „Die Jugend eines Idealisten" (1917) verrät, wie eifervoll Gabriele Reuter für das Recht der Frau eintritt: die Mutter, eine große Schauspielerin, macht ihren Sohn zu ihrem geistigen Geschöpf, er aber huldigt dankbar der Mutter, die ihm zugleich Gefährtin ist.

Hedwig Dohm und Dora Duncker verfochten noch unverkennbarer die neuen Aufgaben der Frau. Daß die Frau als Dichterin von ihrem Geschlechtsleben, auch von dessen Verirrungen berichten dürfe, suchten durch Erzählungen zu erhärten Maria Janitschek, Helene von Monbart, die sich Hans von Kahlenberg nennt, Margarethe Böhme und in letzter Steigerung Else Jerusalem. Frieda von Bülow, Schwester der hochbegabten, frühverstorbenen Margarethe von Bülow, erzählt von Frauen, die fern

von Heimat und Familie sich ein neues Arbeitsfeld suchen; sie kam auf solchem Wege zur Erschließung eines neuen Gebiets deutscher Erzählungskunst: des deutschen Kolonialromans.

Ricarda Huch gibt fast gar nicht dem Drang, die Welt und die Menschen zu werten und zu ihnen Stellung zu nehmen, in ihren Erzählungen Raum. Desto persönlicher gehalten sind ihre Schriften, die sich mit Fragen der Weltanschauung oder des Seelenlebens auseinandersetzen. Nur noch in ihrer Lyrik tritt ihr eigenes Ich gleich unverhüllt heraus. Weniger die Bücher über deutsche Romantik, weit mehr die Arbeiten „Natur und Geist als die Wurzeln des Lebens und der Kunst" (1914) und „Luthers Glaube" (1916) sagen, was sie schätzt und was ihr wertlos erscheint. Wie grundverschieden sie einen Menschen darstellt, wenn sie ihn vom Standpunkt ihrer Weltanschauung faßt und wenn sie ihn zur Gestalt einer Dichtung macht, bezeugt ein Vergleich ihrer Schrift über „Wallenstein" (1915) mit den Abschnitten ihrer Dichtung „Der große Krieg in Deutschland" (1912—14), in denen Wallenstein auftritt. Die Erzählerin Ricarda Huch läßt die Dinge sich selbst aussprechen. Um ihre eigene Persönlichkeit in ihren Schöpfungen zu überwinden, stellt sie gerne einen Vermittler zwischen sich und ihre Gestalten und legt ihm den Bericht in den Mund. Schon in ihrer ersten gewichtigen Leistung, in den „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893) ist Ludolf nicht der Mittelpunkt des Vorganges, nur der Miterleber, der nach Jahren erzählt, was er mitangesehen hatte. Eine Familiengeschichte lange vor den „Buddenbrooks", aber aus verwandter Welt. Noch das Buch „Vita somnium breve" (1903), nachmals „Michael Unger" betitelt, erzählt die Schicksale einer Familie und gehört einer ähnlichen norddeutschen Gesellschaftsschicht an wie der Lübecker Roman Thomas Manns. Doch die Umwelt ist in beiden Romanen Ricarda Huchs nicht nur in viel allgemeineren Zügen gehalten, auch weit weniger die Voraussetzung der Vorgänge. Von naturalistischen Darstellungsmitteln bog Ricarda Huch sofort ab. Romantisch nannte man ihre Kunst. Allein die Romantik hatte nie mit gleicher Inbrunst und gleicher Plastik den schönen Menschen vergegenwärtigt. Es scheint mitunter, als wolle die Dichterin lebensbejahenden, blühenden und kräftigen Menschen, die sich rücksichtslos ausleben, mit Nietzsche alles Recht gegen Weltflüchtige und Schwache einräumen. Die Umdichtung der alten Märe Hartmanns von Aue könnte in Ricarda Huchs armem Heinrich den reuelos genießenden Übermenschen als ihr sittliches Ideal erscheinen lassen. Ihre eigenen Bekenntnisbücher widersprechen der Annahme. Spielt sie doch auch gern im Wetteifer mit Gottfried Keller, den sie hoch verehrt und feinsinnig deutete, humoristisch mit ihren Menschlein, in ihren ersten

„Erzählungen“ wie in den späteren „Seifenblasen“. Wenn sie vollen Ernst walten läßt, setzt sie — wie schon im „Ludolf Ursleu“ — Menschen in Bewegung, denen ein Gott um ihre Stirn ein ehern Band schmiedete, und die trotzdem einen berückenden Zauber ausüben. Sie sind Rätsel und sie sollen nicht erraten werden. Denn ein Grundzug von Ricarda Huchs Erzählungskunst ist, die tiefe Kluft zu weisen, die zwischen Mensch und Mensch sich auftut und restlose Ergründung einer Seele auch dem Vertrautesten unmöglich macht. Darum stellt sich ihren Menschen das Gefühl so leicht um. Engverbundene gehen unversehens auseinander, weil das Band, das sie vereinte, plötzlich reißt. Und ebenso unbegreiflich wie das Scheiden und Meiden erscheint eines Tages ein Wiedererwachen der alten Liebe.

Ricarda Huch zählt zu den frühesten Wiedererweckern des geschichtlichen Romans. Mehr und mehr und in immer neuen Möglichkeiten des Erzählens stellte sie ihre Dichtung auf den Boden geschichtlicher Überlieferung. Italienisches ist ihr von frühauf bekannt, die Erlebnisform des Italieners macht sich in vielen ihrer Erzählungen bemerklich und zwar meist im Widerspiel zu dem Lebensgefühl Norddeutscher, besonders der norddeutschen Frauenseele. 1906 begann sie die Reihe ihrer geschichtlichen Romane mit den „Geschichten von Garibaldi“, 1910 folgte „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri“, einer Persönlichkeit aus der Zeit des Risorgimento, dem sie kurz vorher eine nichtdichterische Darstellung gewidmet hatte. Der Dreißigjährige Krieg führte sie endlich auf deutschen geschichtlichen Boden. Der umfangreiche Stoff ist auf drei Bände verteilt. Scheinbar planlos reiht sich Episode an Episode. Von einem Ende Deutschlands geht es zu dem entgegengesetzten und dann wieder zurück oder anderswohin. Aber in diesem Hin und Her ist Absicht, wenn es auch nicht die strengere Baukunst anderer Romane der Huch übernimmt. Allmählich runden sich die Hauptgestalten zu geschloßnen Ganzen. Doch auch an den Nebenfiguren, deren Menge leicht verwirrt, bewährt sich Ricarda Huchs Kunst, die Menschen in scharfen Umrissen zu sehen. Worte, Gebärden und Gefühlsleben dieser Kinder der Barockzeit gewinnen über die Grenzen der einzelnen Persönlichkeit hinaus den Wert von Zeugnissen für das Zeitalter. Wie der große Krieg aus Vollsäftigen und Kraftstrotzenden allmählich ein gebrochenes Geschlecht von Lebensmüden werden ließ, enthüllt sich in dem Buche, das berufen ist, spätern Zeiten als die eigentliche dichterische Erzählung vom Dreißigjährigen Kriege zu gelten.

Eine Sonderstellung unter den dichtenden Frauen wie Ricarda Huch nimmt Isolde Kurz ein, auch sie eine starke lyrische Begabung. In Tübingen bekam sie als Mädchen zu spüren, wieviel eine beengte Umgebung an

ihrem Geschlecht auszusetzen hat, sobald es eigene Wege zu gehen sucht. Sie nahm es mit Humor hin und griff nicht zu den Waffen, mit denen andere Dichterinnen ihre Bedrücker bekämpfen. Italien ist ihr zweite Heimat, italienischem Wesen zu besserm Verständnis zu helfen, war ihre wie Ricarda Huchs Absicht; sie fühlte indes stark die Hemmnisse, die sich in Deutschland solchem Streben entgegenstellten, und wandte sich andern Zielen zu. Mit „Florentiner Novellen" setzte sie 1890 ein; sie tragen ihr, da sie ihre Stoffe aus der Renaissance nahmen, die falsche Nachrede ein, sie sei Schülerin Konrad Ferdinand Meyers, während sie dessen Werke gar nicht kannte. Streng nach den Grundsätzen ihres Vaters Hermann Kurz schob sie wie Walter Scott die großen geschichtlichen Persönlichkeiten in den Hintergrund. Italiener, die sie mit eigenen Augen im Leben beobachtet hatte, entkleidete sie des zeitgenössischen Gewandes und holte aus ihnen heraus, was an Zügen des Renaissancemenschen in ihnen enthalten war. Nicht wie Meyer suchte sie die Vergangenheit um ihrer selbst willen auf. Folgerichtig verzichteten ihre „Italienischen Erzählungen" 1895 völlig auf das Geschichtliche und hielten sich unmittelbar an den Italiener der Gegenwart. Tiefer drang sie jetzt in die Seelen ein. Echtschwäbische Lust an krausen Märchengebilden, unverkennbare Verwandtschaft mit Mörikes gaukelnder Phantasie, früh von Isolde Kurz bewährt, drängt sich auch in ihre Erzählungen aus Italien ein. Einmal wagt sie sich auf den schwankenden Boden krankhaft erschütterten Ichbewußtseins, den im Zeitalter von Fichtes Ich und Nichtich Jean Paul und die Romantiker gern betraten. Sie tut es in einer Icherzählung. Ihre jüngsten Gaben schöpften aus dem reichen Schatz ihrer eigenen Erlebnisse, stifteten auch ihrem Vater ein liebenswertes Denkmal.

Lieblingsstoffe

Noch viel weniger als Ricarda Huch berührt sich Isolde Kurz mit Nietzsches Lehre vom Übermenschen. Weit eher als ihre kann die Renaissance K. F. Meyers mit Nietzsche verknüpft werden. Übermenschen nach Nietzsches Schlagwort beherrschen Sudermanns Romane wie sein Drama. Wirklich neue Züge sah nur sein Roman „Frau Sorge" (1887) dem Menschen, und zwar dem heranwachsenden ab. Während Sudermann sonst wesentlich Fortsetzer Spielhagens ist, fördert er hier die lange Reihe neuerer Erzählungen, die dem Kinde in die Seele leuchten. Wohl hatte Keller die ersten Seelenerlebnisse des grünen Heinrich so gut herausgearbeitet, daß die wissenschaftliche Seelenkunde bei ihm in die Schule gehen konnte. Jetzt aber wurde, nachdem zuerst die unverstandene Frau, dann der unverstandene Mann dargestellt worden waren, dank den Nei-

gungen des Jahrhunderts des Kindes das unverstandene Kind Lieblingsgegenstand der Erzählung. Schon die nächstältere Schicht deutscher Dichter hatte den Leiden eines Knaben ihren Anteil geschenkt, K. F. Meyer eine geschichtliche Novelle mit dieser Überschrift zu Beginn der achtziger Jahre, ungefähr gleichzeitig Wildenbruch die Erzählungen „Kindertränen" veröffentlicht. Der Holländer E. D. Dekker, der unter dem Decknamen Multatuli schrieb, berichtete gleichfalls von den Leiden eines Knaben und lud zu Nachfolge ein. Sudermanns Paul in „Frau Sorge" leidet unter den Enttäuschungen, die ein phantasievolles Kind an sich und an andern erlebt. Aber das ist im Einzelnen auch mit voller Kraft dem Leben abgesehen: wie Paul zum erstenmal in das „weiße Haus" des vornehmen Gutsnachbarn mitgenommen werden und endlich die Sonnenuhr erblicken soll, von der er so viel gehört; und wie er statt des Wunders, das er sich ausgemalt hat, einen grauen, unscheinbaren Pfahl zu sehen bekommt, auf dem eine Art Holztafel angebracht ist. Oder wie er unmittelbar vor diesem Besuche zustande bringt, was ihm nie und nie glücken wollte: er kann pfeifen! Und wie er dann gefragt wird, was er denn könne, und stolz von seiner neuen Kunst spricht, sie inzwischen aber wieder verlernt hat und vor Scham ungebärdig mit Händen und Füßen um sich schlägt. Noch aber mischen sich in diese Bilder aus dem Erleben eines Kindes, das in engen Verhältnissen aufwächst und früh zu altklugem Verzichten sich erzieht, keine Anklagen.

Eher erscheint in Hanno, dem jüngsten der Buddenbrooks, der zu zart geraten ist für diese Welt, ein Opfer der Schule und des Hauses. Emil Strauß in „Freund Hein" (1902) und Hermann Hesse in „Unterm Rad" (1905) machen Schule und Haus schon verantwortlich für das freiwillige Ende Heranwachsender. Die Frage kündigt sich an, ob nicht scheinbar Unbegabte nur Opfer der Kurzsichtigkeit ihrer Erzieher sind, denen es nicht gegeben ist, die wahre Begabung zu erkennen. Während dann die Kluft zwischen einem nichtverstehenden Alter und einer Jugend, die in sich nur das wehrlose Opfer unverständiger Bevormundung erblickt, sich mehr und mehr vergrößerte, drängten sich zugleich in die Geschichten von leidenden Kindern die seelischen Hemmnisse ein, die mit dem Erwachen des Geschlechtstriebs zusammenhängen und abermals von Eltern und Lehrern falsch angefaßt werden. Frank Wedekinds Auftrittfolge „Frühlings Erwachen" legte schon 1891 schonungslos die Gefahren dar, die den Heranwachsenden beider Geschlechter täglich drohen, unter Umständen gerade die Hoffnungsvollsten ins Verderben treiben können. Viktor Wall, Oskar A. H. Schmitz, Robert Musil und Martin Beradt erzählten von Knaben, die an früherwachter und mißleiteter Sinnlichkeit zugrunde

gehen. Friedrich Huch verharrte näher dem Bilde, das von Thomas Manns Lübecker Roman einem krankhaft empfindlichen, seelisch belasteten Knaben geschenkt worden war, besonders in der dritten seiner Erzählungen von Kindern, in „Mao“ (1907). Wie feinfühlig indes hier verborgene Stimmungen einer Knabenseele enthüllt werden, ihre Wünsche, Hoffnungen, Entbehrungen gehören einer Verfallsnatur an, die sich noch hypochondrischer als Hanno Buddenbrook in ihre Schmerzen vergräbt. Noch weiter ging Rainer Maria Rilke in der Zeichnung des Knaben Malte Laurids Brigge (1910); unvergleichlich echt erfühlt, ersteht das Kind, dessen Erinnerungen ewiges Krankenlager, endlose Nachmittage und Fiebernächte sind. Aber auch was minderbelastete Kinder erfahren: Freude, die man empfinden soll, weil es so Sitte ist, tatsächlich aber nicht empfindet; zur Feier eines Geburtstages Zusammensein mit andern Kindern, die man kaum kennt, die verlegen sind und verlegen machen; Besuche, für die man hereingerufen wird, die einen drollig finden, wenn man gerade traurig ist.

Von Rilke geht es in steter Steigerung solcher Beobachtungen weiter in neueste Dichtung. Erzählung, aber auch Lyrik und Drama werden immer mehr, sobald vom Verhältnis des Kindes zu seiner nächsten Umwelt die Rede ist, ergreifende Bekenntnisse eines unversöhnlichen Gegensatzes. Wie zwei Pole, zwischen denen keine Verbindung möglich ist, stehen sich Alter und Jugend gegenüber. Als Opfer und als Ankläger aber erscheint die Jugend.

Urgesund gibt sich neben den Abbildern einer verfallzeitlichen Kindheit die Geschichte der Jugend Joggelis, die von J. C. Heer 1902 wie ein Stück Dichtung und Wahrheit aus dem eigenen Erleben des Verfassers vorgetragen wurde. Es ist das Kind, das ratlos und unberatbar der Welt gegenübersteht, sogar der eigenen liebevollen Mutter für rettungslos verloren gilt, eines Tages aber als Dichter erkannt wird und dann alle Befürchtungen zuschanden macht. Der alte Widerspruch zwischen der Phantasie eines Kindes und dem Alltagsleben wird nicht ohne Weichheit vorgetragen und voll Mitleid mit sich selbst. Viel frischer wirkt die Geschichte eines Wiener Knaben, der sich rasch in ein festes Verhältnis zum Leben hineinfindet, zuletzt auch eine bescheidene Anstellung gewinnt, die seiner Abkunft nicht widerspricht: Otto Stoessls „Morgenrot“ (1912). Ein kleiner Erlebniskünstler genießt die Welt von dem Augenblick, in dem er buchstäblich zum erstenmal das Licht der Welt erblickt, mit der unbekümmerten Erlebnisfreude von Eichendorffs Taugenichts. So wird ihm Eichendorffs reizvolle Versinnlichung des „Ich hab' mein' Sach auf nichts gestellt“ zu einer Offenbarung seiner eigenen Persönlichkeit. Die Schule hindert den strammen Burschen nicht, mit Altersgenossen ein abenteuer=

lustiges Indianerleben zu führen. Er hat auch genug Kraft, einen andern Knaben aus verdüstertem Dasein zu frischem Leben aufzuwecken. Freundschaft ist ihm mehr als Liebelei; und so bestehen für ihn nicht die Gefahren erwachender Sinnlichkeit. Wien und in glücklichen Ferienmonaten österreichische Dorflandschaft werden ihm zu starken, tiefempfundenen Eindrücken.

In einer noch ausgeprägteren Umgebung, in Würzburg, erleben die Knaben von Leonhard Franks „Räuberbande" (1914) Verwandtes. Doch schon macht sich die stärkere innere Bewegtheit neuester Dichtung mit ihren kräftigeren, schauerweckenden Reizen fühlbar. Stoessl läßt sein „Morgenrot" ins Breite und Unübersichtliche zerfließen, Frank zielt auf geschlossenere Wirkung.

Noch schärfer ausgeprägt ist die Umwelt, in der K. E. Franzos' „Pojaz" (1905) aufwächst: in starrstem und ärmstem galizischem Judentum wirkt frühbetätigte Schauspielerbegabung nur wie etwas Komisches, schier Verächtliches; der arme Pojaz stirbt in dem Augenblick, da ihm bewußt wird, wozu er berufen war. Galizisches Gettoelend in seiner Wirkung auf einen Knaben spiegelt sich auch in Erzählungen Hermann Blumenthals.

Wie Befreiung wirkt neben all dem Düstern, das von andern aus der Knabenzeit und von dem Druck der Schule und der Familie berichtet wird, der derbe und trockene Humor von Ludwig Thomas „Lausbubengeschichten" (1904) und seiner stoffverwandten Erzählungen.

Seelen Heranwachsender entfalten sich wie in „Frau Sorge" in den vielen Romanen, die von der Entwicklung eines ganzen Menschenlebens berichten und das Lieblingsgebiet neuerer Erzählung ausmachen. Sudermanns Roman eröffnete einen Weg, von dem abzuweichen nicht leicht war. „Jörn Uhl", der vier Jahre später auftrat, deckt sich trotz völlig verschiedener Umwelt, und trotzdem eine ganz andere gesellschaftliche Schicht vorzuführen war, im wesentlichen mit „Frau Sorge". Ein Gedrückter und Einsamer kommt durch eigene Tüchtigkeit aus zerfahrenen Verhältnissen in die Höhe. Wohl scheitert äußerlich sein Lebenswerk, aber gerade das bringt innere Befreiung. Scheinbar wird wieder einmal ein großer Aufwand umsonst vertan, tatsächlich fällt eine schwere Last von müden Schultern, erringt ein ewig Sorgender Ruhe. Etwas von der falschen Tendenz, der in Goethes „Lehrjahren" Wilhelm Meister lange nacheifert und die er zuletzt für bessere Lebensziele eintauscht, klingt an. Hermann Hesses „Peter Camenzind" oder Adam Karrillons „Michael Hely" (1901) gelangen an ein verwandtes Ende. Noch weniger Wert auf ein letztes äußeres Glück legen Robert Walsers „Geschwister Tanner" (1907).

Weit zahlreicher sind die Entwicklungsromane, die ihren Helden schlechtweg scheitern und sterben lassen. Omptedas Sylvester von Geyer erliegt einer Krankheit, ehe er die Früchte langer Jahre ernster Arbeit ernten kann. Vollends den Trägern der Romane aus dem Schriftsteller- und Künstlerleben der Zeit, Menschen der Art von Bierbaums Stilpe, zerrinnt ihr Leben. Eine bemerkenswerte Ausnahme ist Felix Hollaenders Buch „Der Weg des Thomas Truck“ (1902); Weltanschauung ist das Ziel eines Menschen, der in enger Berührung mit einer Menge von Vertretern künstlerischer und geistiger Zeitströmungen aufwächst; vom Dritten Reich träumt er, ein festes Verhältnis zum Leben ist zuletzt sein Gewinn. Auf verwandtem Boden steht ein dreiteiliger Roman von Johannes Schlaf, der 1900 mit dem Bande „Das Dritte Reich“ begann. Hierher gehört auch Paul Ernsts „Schmaler Weg zum Glück“ (1903).

Auf ein Ziel, das Erfolg und Sichdurchsetzen bedeutet, steuern Otto Ernsts vielgelesene drei Romane von „Asmus Semper“ (1905—16) hin, eine Selbstrechtfertigung ihres Verfassers. Die Kindertage erscheinen nicht in der verneinenden und anklagenden Wendung der meisten andern Dichtungen gleichen Stoffs; gegen sie kommt der spätere Verlauf der Romanfolge nicht auf. Hermann Anders Krüger nahm in seiner Erzählung der Jugend „Gottfried Kämpfers“ (1904) und der Entwicklung von „Kaspar Krumbholtz“ (1909) gleichfalls bejahendere Stellung zu bestehenden Fragen der Erziehung.

Zwischen dem Entwicklungsroman und dem Berufsroman stehen die Erzählungen vom Studentenleben. Oskar von Redwitz hatte schon 1869 durch seinen deutschgefühlten „Hermann Stark“ die Bahn eröffnet. Wilhelm Meyer-Försters Schauspiel „Alt-Heidelberg“ von 1901 lockte durch seinen Bühnenerfolg kräftiger hinein in die Welt der alten Burschenherrlichkeit. Viele begnügten sich, einen zugkräftigen Stoff in seinen äußerlichen Zügen zu nutzen. Edward Stilgebauer ließ die Trommel kräftig rühren, um seinem „Götz Krafft“ (1904—05) rechte Verbreitung zu sichern. Walter Bloem stellte zu Beginn seine glänzende Erzählergabe in den Dienst des Studentenlebens.

Glaubensfragen erstehen in einigen der genannten Entwicklungsromane, etwa bei H. A. Krüger. Karl Albrecht Bernoulli aus Basel nahm sie 1897 in seinen „Lukas Heland“ auf. Wilhelm Hegelers „Pastor Klinghammer“ (1903) treibt Berufspsychologie des protestantischen Geistlichen, wie in Österreich längst die Seelenkämpfe des katholischen dargelegt worden waren. In Österreich aber spitzte sich die dichterische Erwägung der Frage zu einem unzweideutigen Kampfroman gegen die Jesuiten zu.

Friedrich Werner van Oestérens „Christus, nicht Jesus“ (1906) ist zugleich Kindheits- und Entwicklungsroman.

Berufspsychologie ist das Feld von Omptedas Kadetten- und Offiziersromanen, aber auch der zweifelnden und anklagenden Soldatenromane. Franz Adam Beyerleins „Jena oder Sedan?“ (1903) bleibt mit der Auflage von mehr als einer Viertelmillion die nachhaltigste Leistung, zusammen mit seinem gleichzeitigen Trauerspiel „Zapfenstreich“ die lauteste Äußerung einer Stimmung, die vor dem Weltkrieg in Deutschland bestand, jetzt wohl überwunden ist. Berufspsychologie des Kaufmanns treiben die „Buddenbrooks“, des Fabrikanten Romane von R. Herzog, des Schriftstellers und Künstlers die vielen Erzählungen vom eigenen Handwerk der Verfasser, des Bauern die Heimatdichtungen, die sich der Dorfgeschichte anschlossen.

Fast durchaus steht der Mann im Mittelpunkt der Erzählungen aus der Kindheit, der Entwicklungs- und Berufsromane. Die Entwicklung der Frau war ja von Frauen selbst oft genug gezeichnet worden. Schier eine Ausnahme sind die Erzählungen Schnitzlers, die einen Frauennamen auf dem Titel führen, ist Jakob Wassermanns „Geschichte der jungen Renate Fuchs“ (1900), Entwicklungsroman zugleich und ein Versuch, einer Frauenseele auf weiten und bedenklichen Umwegen zu innerer Befreiung und Erlösung zu verhelfen. Heinrich Manns „Herzogin von Assy“ (1903) schließt sich an und schreitet rückhaltloser ins Erotische. Das Triebleben der Frau erleuchtet mit Mitteln, die sonst fast nur an den Mann gewendet werden, Richard Seraus „Ewiger Durst“ (1913); ein Frauenschicksal will er ausdrücklich vorführen.

Georg Hermann stellte das Mädchen Jettchen Gebert vor, aus dem Frau Henriette Jacoby wurde. Der Roman einer Tochter des alten Berliner Kulturjudentums, die schon Züge des Kräfteabstiegs weist. Aber mehr noch als die Darstellung eines Frauenlebens sind die beiden Bände, ist auch Späteres von Hermann, wie „Heinrich Schön jr.“ (1915) Familienroman nach dem Vorgang der „Buddenbrooks“. Es war sogar ein sehr glücklicher Griff, das jüdische Berlin des 19. Jahrhunderts, den grundlegenden Gegensatz des Berliner Kulturjudentums und der wesentlich derberen Schicht der Stammesgenossen aus östlichen Provinzen, auf verschiedenen Stufen der Entwicklung innerhalb des Jahrhunderts vorzuführen.

Der Familienroman bot ja überhaupt Raum für Darstellung der Seelen von Kindern, von Berufsmenschen, noch für die ganze Entwicklung einzelner Personen, für nächste Gegenwart und jüngste Vergangenheit. Zolas Vorgang empfahl ihn. Auf deutschem Boden hatte längst Joh. Jak. Engel, dann Immermann von ganzen Familien berichtet, Fanny

Lewald den Abstieg eines adligen Geschlechts, aber auch das Emporsteigen einstiger Leibeigener zu Patriziern vorgeführt. Julius Rodenberg schrieb einen Berliner Familienroman, bald darauf, in den achtziger Jahren, erzählten zwei Romane Wilhelm Jordans von Familienschicksalen. Gottfried Kellers letztes Werk „Martin Salander" wäre, wenn es seinen Abschluß erreicht hätte, vollends Geschichte mehrerer Generationen einer Familie geworden. Fontanes „Poggenpuhls", auch sein „Stechlin" führten an impressionistische Darstellung der Familie heran, während Omptedas „Eysen" oder „Cäcilie von Sarryn" ebenso wie die „Buddenbrooks" sich enger an Zola anschlossen. Ricarda Huch nahm seit ihrem ersten Roman „Ludolf Ursleu" in ihren Familiendichtungen die Wendung zu einer wirklichkeitsferneren Kunst den meisten neueren Erzählungen vorweg. Enkings „Familie P. C. Behm" (1903) führte ins idyllische Kleinleben, R. Herzogs „Wiskottens" ebenso wie seine „Stoltenkamps" in den Betrieb der Industrie; Zahns Buch „Lukas Hochstrassers Haus" (1907) und Heinrich Manns gleichzeitige Erzählung „Zwischen den Rassen" beschreiten die Lieblingsgebiete ihrer Dichter.

Was zwischen Rassen, zwischen völkisch und religiös verschiedenen Mitgliedern einer Familie steht und sie voneinander trennt, war schon längst, etwa von Rodenberg, herangeholt worden. Abstieg und Aufstieg einer Familie zu schildern, war gleichfalls nichts Neues. Doch im Zuge der neueren Zeit lag, nicht nur vom Abstieg des Adels zu erzählen, auch von bürgerlichem Verfall. Thomas Mann und Ricarda Huch kennzeichnen trotz allen Gegensätzen ihrer Kunst gemeinsam das Vergängliche des bürgerlichen Kapitalismus. Verklären andere noch immer bürgerliche, ja ausgesprochen kapitalistische Tüchtigkeit, so nimmt doch schon das Zeitalter der Eindruckskunst den Jüngsten die Botschaft vorweg, daß die Herrschaft des dritten Standes an ihrem Ende angelangt sei ebenso wie dessen Art, die Welt zu fassen.

Vielleicht sind gleichzeitig die Erzähler, die als späte Nachfolger Immermanns vom allmählichen Verfall des Adels berichten, noch stärker bemüht, die neuen Aufgaben zu bestimmen, die sich den aufwärtsstrebenden Gliedern einer gesellschaftlichen Schicht stellen, deren alte Form nicht länger zu halten ist. Ompteda zielt auf solche Erneuerung. Selten nur genießt ein Künstler ohne Vorwürfe, ohne ein Menetekel und ohne Sorgen um die Zukunft schlechtweg den menschlichen Reiz einer uralten Kulturerscheinung, die dem Verfall nahesteht.

Ungemeine Kunst in der Wiedergabe adliger Gesellschaftskreise, die mählich ins Sinken geraten, weil ihre Kraft erlahmt, eignet dem Grafen Eduard Keyserling. An ihm läßt sich abmessen, um wieviel sich deutsche

Erzählungskunst seit Spielhagen seelisch verfeint hat. Die Fähigkeit, müde und widerstandslos Gewordenes stimmungsmächtig zu vergegenwärtigen, leiht Keyserlings Erzählungen, die Spielhagens Kampf gegen das Junkertum, aber auch Sudermanns junkerliche Herrenmenschen aufgeben, ihr Lebensrecht. Kaum berührt werden die bangen Stimmungen der adligen Grundbesitzer, die ihr Gut unter überschwerer Last zusammenbrechen sehen, dieser Lieblingsstoff der neueren Romane aus Ostelbien; auf den Schlössern im Osten, die von Keyserling stimmungsvoll verlebendigt werden, ist die Lebensmaschine in harmonischem Gang, solange nicht Liebe und Leidenschaft die Menschen aus dem Gleise wirft. Ungeahntes reiches Glück tut sich auf; doch meist fehlt diesen Menschen die Kraft, es auszuschöpfen. Sie kehren zurück zu dem stillen, aber engen Frieden ihrer Umwelt oder gehen zugrunde.

Neuste Wege

Der deutsche Naturalismus legte trotz Zola keinen Wert auf feste Baukunst des Romans. Je weiter Eindruckskunst zu möglichst unmittelbarer, vom Denken unabhängiger Wiedergabe des Augenblicks vorschritt, desto lockerer wurde der Aufbau. Doch lernte eine in eifrigem Wettbewerb sich steigernde Erzählungskunst allmählich wieder die Darstellung zu Höhepunkten hinaufführen und die Gliederung durch solche architektonische Griffe stärker betonen. Ricarda Huch gab sogar ihrer ersten Geschichte von Garibaldi einen stark fühlbaren Aufbau, indem sie an drei Stellen einen gesteigerten Ton anschlug. Sie gewann dadurch eine kräftige Mittelachse und zwei gegensätzliche Seitenflügel, die Gliederung also eines Triptychons. Sonst begnügte sie sich mit zarterer Andeutung der Wendepunkte. Romanisches Formgefühl wirkte auf andere ein. D'Annunzio und neuere französische Erzähler, die auf Bourget und auf verwandte Vertreter des psychologischen Romans folgten, bewährten zu erfolgreich die dichterische Bedeutung wohlabgemessenen Auf- und Abstiegs, als daß die Deutschen auf diese Mittel der Erzählkunst hätten verzichten wollen.

Heinrich Mann wendete als einer der ersten die reiche Formkunst d'Annunzios und der neuesten französischen Romandichter an deutsche Erzählung. Seine drei Romane der Herzogin von Assy deuten schon durch die Gliederung in drei Stufen, auf denen die Herzogin als Diana, Minerva und Venus in auf- und absteigender Bahn sich enthüllt, den Wunsch nach fester Zusammenfassung, nach kräftiger Linienführung an. Sie übertrumpfen den Farben- und Belichtungsreichtum d'Annunzios, sie steigern sich aber auch zu kaum erträglicher Überspannung von d'Annunzios Erotik und eröffnen noch späteren Versuchen Heinrich Manns die Bahn ins

Ungesunde und Naturwidrige des Liebeslebens. Die Fülle von Geist, die sich in den Gesprächen des Romans der Herzogin von Assy ergießt, kann den Gesamteindruck gewollter seelischer Ekstase nicht hemmen. Die starken Schwingungen des Barocks künden sich in Heinrich Manns Rauschkunst (wie man sie genannt hat) vernehmlich an. Bedächtig und gleichmütig wirkt neben dieser Rauschkunst nicht nur die Erzählungsweise der Heimatdichter, auch die getragenere Art Thomas Manns und die romantisch träumende Dichtung Ricarda Huchs, vollends das romantisch-ironische Verhalten sei's Schnitzlers, sei's Paul Ernsts. Wassermann hingegen hatte schon der Rauschkunst Heinrich Manns manche bezeichnende Eigenheit vorweggenommen.

Der Rauschkunst Heinrich Manns fühlt sich mancher aus dem Umkreis der Jüngsten verwandt. Weit lieber als irgendeinem andern aus der ältern Schicht wird ihm der Beruf eines Führers der Jugend zugestanden. Er selbst schwenkte in Fragen der Gesinnung zu den Überzeugungen der Jugend um. Stärker noch als sein Roman „Die Armen“ (1917) bewies sein Drama aus der Zeit der Französischen Revolution „Madame Legros“ (1916), wie auch er zum Bekennen und zu den sittlichen und gesellschaftlichen Zielen der Jugend sich hingezogen fühlt. Noch unzweideutiger enthüllte seinen Standpunkt der bittere Spott des Romans „Der Untertan“, der zwar seit Jahren abgeschlossen war und Voraussetzung der „Armen“ ist, aber erst nach dem Sturz Kaiser Wilhelms II. veröffentlicht werden durfte.

Die neue Bewegtheit übertrug Bernhard Kellermanns „Tunnel“ 1913 in die Welt der Technik. Gigantisches wird geplant und durchgeführt. Die technischen Errungenschaften der Gegenwart genügen nicht; in die Zukunft verlegt Kellermann seine Geschichte von dem Tunnel, der Amerika und Europa verbinden soll. Die Menschenmengen, die von Zola und von seinen Nachfolgern aufgeboten worden waren, wirken ärmlich neben dem Gewühle von Tausenden, die von Kellermann dichterisch ins Werk gesetzt werden. Deutlich kennzeichnet sich der Wunsch, dem erregungslüsternsten Schauerroman Handgriffe abzulernen und sie zu höherem Zwecke zu nutzen. Auf dies Ziel schritt schon Hanns Heinz Ewers los, als er am Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts Krankhaftes und Widernatürliches in seinen Erzählungen mit Hypnose, mit religiösem Aberglauben und Wahnsinn zu gewollt widerwärtiger Verknüpfung zu bringen begann.

Den Weg ins Barock gingen mit den Mitteln des Schauerromans viele weiter. Leonhard Frank wertete sogar Züge des Indianerromans erfolgreich ins Künstlerische um. Gustav Meyrink kleidete seinen „Golem“ (1916) in einen Traum, um Gespensterhaftes zu den Wirkungen des

Schauerromans hinzuzugewinnen. Nach allen Seiten wurden Breschen geschlagen in die Mauer, die in langjähriger Kunstübung weislich und vorsichtig um reine Erzählungsweise errichtet worden war. Die starke seelische Spannung, die dem Zeitalter eignete, soll diese Umstülpung ästhetischen Fühlens rechtfertigen.

Den geschichtlichen Roman hatte man nach den schlimmen Erfahrungen der siebziger Jahre fast ganz aus der höheren Dichtung verbannt. Er begann in der neuen erregten und aufpeitschenden Luft der Barockstimmung wieder aufzuleben. Jakob Wassermann hatte längst in dem Vorspiel der Gegenwartserzählung „Die Juden von Zirndorf" (1897), das von der Fürther Judengemeinde des 18. Jahrhunderts berichtet, eine Vergangenheit von heißerer Gefühlsstimmung herangeholt. Er ging weiter zu geschichtlichem Roman. Immer noch auf fränkischem Boden (den jetzt Sophie Hoechstetter auch geschichtlich verwertet) spielt sein „Kaspar Hauser" (1908); wie die Welt in der Seele eines Kindes sich spiegelt, wird vom Blickpunkt Kaspar Hausers dargetan, ein Stück Seelenforschung also geboten. Am nächsten kam Wassermanns „Alexander in Babylon" (1905) neuesten Versuchen, das ungeheure Rätsel des Orients eindringlich fühlbar zu machen, ein Schritt auf dem Wege von Flauberts „Salammbô", der weit hinausführte über Konrad Ferdinand Meyer.

Max Ludwigs Erzählung „Der Kaiser" (1911) stellte Napoleon I. in den Mittelpunkt; die hoffnungsträchtige Stimmung der Französischen Revolution braust wie Frühlingssturm durch die erste Hälfte der Dichtung. Ricarda Huch eroberte sich eine neue Form geschichtlicher Dichtung, um dem Dreißigjährigen Kriege und seinem Gestaltenreichtum gerecht zu werden. Menschen der Barockzeit rief auch Enrika von Handel-Mazzetti, aber anders als Ricarda Huch, mit den wuchtigen, fast schreienden Mitteln des Barocks zu neuem Leben auf. Sie errang ihren ersten großen Erfolg 1906 mit dem Roman „Jesse und Maria". Eine ungeahnte Kunst leidenschaftlich bewegter Verlebendigung alter Zeiten schien sich aufzutun. Im selben Jahre bot der Wiener Dichter Felix Salten eine Novelle aus der Zeit Karls V.: „Herr Wenzel auf Rehberg". Sie verbindet die Technik K. F. Meyers mit kraftvollen Griffen H. v. Kleists, drängt mit Kleists Unwiderstehlichkeit zu einem tragischen Ende hin, ist indes viel geschlossener als die Erzählungen der Handel und kennt nicht ihre zitternde Bewegtheit. Düstere Barockstimmung herrscht in des Heidedichters Hermann Löns „Wehrwolf" (1910); er berichtet von der unbändigen Kraft der Bauern des Dreißigjährigen Kriegs. Alfred Henschke, der sich Klabund nennt, suchte in seinem Soldatenroman „Moreau" (1916) Wucht durch knappgeformte kurze Absätze zu erreichen. Tatsache drängt sich eng an Tatsache.

Walter von Molos vierteiliger Schillerroman (1912—16) versinnlichte hingegen die wilde Genialität des Sturms und Drangs mit einer starken seelischen Spannung und mit einer schallkräftigen Wortgebung, die verwandt sind mit den Kunstmitteln der Handel und in vollen Gegensatz treten zu der schlichtern, aber auch zahmern Haltung von Hermann Kurz' Roman „Schillers Heimatjahre". Innere und äußere Bewegung herrscht in Max Brods Buch aus der Barockzeit „Tycho Brahes Weg zu Gott" (1916); die titanische Gewaltnatur Brahes verliert in dieser Färbung nichts von ihren königlichen Zügen. Brods Roman dient zugleich schon dem neuerwachten Bedürfnis nach geistigem Bekenntnis. R. M. Rilke hatte dem Prager Brod den Weg geebnet. Rilke selbst ließ seine „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" in der Gegenwart und in Dänemark spielen; sie vergegenwärtigen zugleich überzeugend ferne, kaum begreifliche Vergangenheit, ähnlich wie Romane von Anatol France, in Episoden; sie führen von der Eindruckskunst hinüber in die Gefilde des weltanschauungsdurstigen religiösen Geistes, der unserer jüngsten Zeit zum Erlebnis wird.

Vor Rilke ging E. G. Kolbenheyer denselben Weg in seinem Buch „Amor Dei" (1908), das ausdrücklich als „Spinozaroman" bezeichnet ist, und in „Meister Joachim Pausewang" (1910), der in die Nähe des Görlitzer Schusters und Philosophus teutonicus Jakob Böhme führt. Beide Erzählungen gehören der Barockzeit an, melden von unbändigem Lebensdrang, aber auch von metaphysischen Träumen und eröffnen Tiefblicke in Seelen von religiöser Sehnsucht. Nur selbstverständlich ist, daß Kolbenheyer weiterschritt zur dichterischen Bewältigung einer Barocknatur, wie es Parazelsus war.

Der neue geschichtliche Roman entgeht den Gefahren, denen der Professorenroman der siebziger Jahre erlegen war, weil er den Anschein des Museumhaften meidet. Nicht von gelehrtem Wissen, sondern von innerer Anschauung wird er getragen. Den Absichten der Ausdruckskunst entspricht dabei die Kühnheit, mit der den Seelen von Menschen der Vergangenheit eine Wucht des Erlebens geliehen wird, die nur in der Phantasie des Dichters wurzelt. Mit überwältigender Kraft versetzen dank solchen Mitteln kleine geschichtliche Skizzen Albert Ehrensteins in die Vergangenheit entlegener Weltgegenden.

Das Entlegene wird heute vielfach wieder um seiner selbst willen aufgesucht. Neu erwacht die Lust am Exotischen. Auch Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun" (1916) entkeimt schöpferischer dichterischer Kraft, die nicht von der Wissenschaft ihre Mittel borgt. Ebenso ist Kasimir Edschmids „Timur" (1917) dichterisches Gesicht, das

in rastloser Steigerung Ungeheures auftürmt wie ein Fiebertraum. Mit gedämpftern Tönen, aber immer noch mit üppiger Farbenpracht arbeitet Norbert Jacques in seiner Robinsonade aus der Gegenwart „Piraths Insel" (1917); sie strebt bewußt hinaus über die stoffverwandten Niedlichkeiten des Dänen Laurids Bruun.

Max Dauthendey war schon am Ende des ersten Jahrzehnts des Jahrhunderts nach dem japanischen Osten gewandert und hatte dessen Farbenreichtum, aber auch die Sonderwege japanischer Seelen in kleineren Erzählungen kunstvoll wiedergegeben. Er wirkte echter noch als der französische Seeoffizier, der unter dem Decknamen Pierre Loti am Ende des 19. Jahrhunderts das Land der Chrysanthemen zum Boden seiner Erdichtungen machte. Vielleicht hatte Dauthendey von dem Dänen J. V. Jensen gelernt, dem Osten seine heimlichsten Laute abzuhorchen.

Als Tatsache der Vergangenheit meldete sich in neuerer deutscher Erzählung auch der Krieg wieder an. Es wäre sonderbar gewesen, wenn der Roman die Stimmung der bevorstehenden Jahrhundertfeier der Befreiungskriege sich hätte entgehen lassen. Schon 1911 stand Walter Bloems „Eisernes Jahr" bereit, dem breiten Lesepublikum Krieg und Kriegsgeschrei von 1870 in fesselnder Gestalt vorzuführen. Zwei Fortsetzungen folgten. Bloems leichtbeschwingte Erzählungskunst ist viel zu geschickt, als daß sie sich die impressionistische Art der Schlachtenschilderung, den Kunstgriff des „Jörn Uhl" entgehen ließe: nur was dem einzelnen von dem ganzen Schlachtvorgang zum Bewußtsein kommt, wird dargestellt, dies aber auch um so wirkungsvoller ausgeschöpft.

Auf nächster Stufe wurde nicht vergangener, sondern künftiger Krieg in die Form des Romans gebracht. Daß eine schwere Entscheidung nahe, war ja nicht zu verkennen. Die Beklemmung, mit der diesem nahenden Ringen der Deutsche entgegensah, war längst dichterisch ausgesprochen worden. Max Ludwig erdichtete unmittelbar vor dem Kriege die künftige Welt der Schlachten in seinem Roman „Die Sieger" (1914), dem „Das Reich" vorangegangen war. Die kommende Wirklichkeit aufs Haar zu treffen, konnte von vornherein nicht Aufgabe Ludwigs sein. Um so mehr überrascht, wieviele von den Fragen, die der Weltkrieg aufwarf, von Ludwig vorgeahnt wurden. Phantastischer berichtete René Schickeles grotesker Roman „Benkal, der Frauentröster" (1914) von einem künftigen europäischen Krieg.

Dann kam der August 1914. Nicht so maßlos fruchtbar wie die Lyrik erwies sich die Erzählung. Immerhin hatten recht viele von den gewaltigen Vorgängen an der Front zu berichten. Übervorsichtig und mit wenig Neigung zu Lob oder Anerkennung begegnete man den Schützengraben-

geschichten, wie man sie taufte. Bekannte und neue Namen waren beteiligt. Sie verschwiegen nicht das Entsetzliche, das sich abspielte, entgingen indes nicht immer der Gefahr, die Dinge im deutschen Sinn schöner zu färben. Ungeheure Leistungen wurden dadurch etwas verkleinlicht. Allmählich nur begann die Erzählung kühn und rückhaltlos der Wahrheit ins Gesicht zu blicken. Als einer der ersten wagte das Hermann Kesser in der Monologerzählung „Unteroffizier Hartmann" (1915).

Was sich zu Kriegsbeginn daheim abspielte, wurde von echten Künstlern, wie etwa von Eduard Keyserling, seelisch ausgeschöpft. Der schwäbische Heimatdichter Peter Dörfler schrieb seinen „Weltkrieg im schwäbischen Himmelreich" (1915). Vielfach ließen Erzähler ihre Romane, die im August 1914 dem Abschluß nahe waren, in den Krieg münden. Sie mieden nicht den Anschein eines Verlegenheits- und Gelegenheitsausgangs. Bahrs „Himmelfahrt" (1916), Hermann Kessers Roman „Die Stunde des Martin Jochner" (1917), „Die Armen" von Heinrich Mann (1917), auch Sophie Hoechstetters „Heimat" (1916) und Felix Hollaenders „Briefe des Fräulein Brandt" (1918) bewiesen, daß noch künstlerisch gemeinte Leistungen den Krieg zum Löser seelischer Konflikte machen. Nur ganz selbstverständlich ist, daß Rudolf Herzog den Roman „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" (1917) bis in den Weltkrieg hineinleitet. Die Geschichte des größten deutschen Gußstahlwerks, die unter leichter Verhüllung hier von Herzog erzählt wird, konnte einen andern Abschluß gar nicht finden.

Stofflichen Zuwachs brachten die neuen Seelenlagen, die der Krieg bedingte, brachten auch tragische Gegensätze, die sich im Leben des Menschen aus nur mittelbarer Berührung mit dem Krieg ergaben. Sophie Hoechstetters „Letzte Flamme" (1918) berichtete von den neuen Seelenerlebnissen und Seelenkämpfen der Frau.

Die starke Wandlung, die an der lyrischen Kriegsdichtung zu beobachten ist, kam auch in der Erzählung zum Durchbruch. Ältere Dichter huldigten dem Großen, Erweckenden und Versittlichenden des Kriegs. Die Jugend betonte immer entschiedener das Grausige und Zerstörende, trat immer eifervoller auf die Seite der Kriegsgegner und rief nach einer neuen Weltanschauung, die dem Krieg Recht und Raum nähme. Am schroffsten und einseitigsten verfocht diesen Standpunkt Leonhard Franks Buch „Der Mensch ist gut" (1918). Andere, wie Sternheim, nahmen in grotesker Darstellung die gleiche Ansicht auf, wirkten indes nicht minder verletzend auf die Menschen, die voll heißen Danks die Großtaten der deutschen Krieger anstaunten. Felix Hollaenders „Fräulein Brandt" und Artur Holitschers

„Bruder Wurm“ (1918) erzählten von dem Leid, das dem Anwalt der Weltversöhnung mitten in einer Zeit der Kriegsrufe ersteht. Adolf Saager und Edward Stilgebauer wetteiferten mit dem französischen Kriegsroman „Le feu“ (1916) von Henri Barbusse und mit dessen meisterhafter Abspiegelung des körperlichen und seelischen Elends der Frontsoldaten.

Fast durchaus sind das schon Anklagedichtungen, gerichtet gegen den sogenannten deutschen Militarismus. Satire gegen zeitgenössisches deutsches Menschentum und gegen dessen Anschauungen und Lebensbräuche dringt in der Erzählung überhaupt und nicht nur bei Sternheim mehr und mehr durch. Gegeißelt wird besonders ein Abstieg der Gesinnung, der sich seit kurzem immer fühlbarer machte. Schon Rudolf Huch hatte ernst und mit Humor armseliges Strebertum, das unter dem Deckmantel gesellschaftlicher Fehlerlosigkeit sich durchsetzen möchte, aufs Korn genommen. Der höhere Beamte kam bald in so übles Licht wie zur Zeit der Familienstücke Ifflands. Weiter als andere ging in seinen Vorwürfen und in dem Versuch, die Voraussetzung solchen Niedergangs aufzudecken, Heinrich Manns „Untertan“. Auch Mann übersteigerte grotesk die Wirklichkeit.

Sogar das Bewußtsein, daß etwas wie ein Weltuntergang sich vorbereite, drängte sich auf. Vorläufig fand unter den Erzählungen, die solche Blicke in die Zukunft wagten, Meyrinks „Grünes Gesicht“ (1916), ein Versuch, den „Golem“ zu übertrumpfen, die weiteste Verbreitung.

Mahnende und aufrufende Propheten betätigen sich heute im Roman allenthalben. Die neue Rolle steht nicht jedem zu Gesichte. Wer vor kurzem noch die Miene eines witzigen Spötters wahrte, muß gefaßt sein, daß man ihm den Prophetenberuf nicht glaubt. Doch die Richtung ist eröffnet, in der dem Roman das Absehen der Eindrücke und Abhorchen der Stimmungen abgewöhnt und geistiges Gestalten aus dem Innern nahegelegt wird. Ob die übermäßigen Spannungen des Barocks unumgängliche Zutat bleiben, ist vorläufig noch abzuwarten.

Viele von den zuletzt angeführten Erzählungen sind Übergangserscheinungen. Die Grenze zu ziehen, die hier Ausdrucks- und Eindruckskunst scheidet, ist ungemein schwierig. Darf selbst Hermann Kesser mit den Dichtungen, die er vor seinem „Martin Jochner“ veröffentlichte, schon zum Expressionismus gezählt werden? Sein „Lukas Langkofler“ (1912), eine der glanzvollsten Leistungen neuster geschichtlicher Erzählung, muß neben den vielfach stoffverwandten „Wenzel auf Rehberg“ Saltens gelegt werden, wenn das Neue herausgefühlt werden soll: der leidenschaftliche Puls, die Schaffung eines Zwangszustands, der notwendig zum Untergang führt, die Fähigkeit, eine ungewöhnliche Lage zu fast unerträglicher Spannung zu verdichten, das Verzichten auf psychologische Deutung.

Die Psychologie der Dichtung von gestern wird ja von der Ausdruckskunst, wird etwa von Edschmid ausdrücklich abgelehnt. Von seelischen Vorgängen ist natürlich trotzdem viel auch bei Edschmid, bei Sternheim, bei den „Aeternisten" Karl Einstein oder Franz Jung die Rede. Allein psychologische Deutung wird nicht versucht. Auch läßt sich nicht so klar wie in Leonhard Franks „Ursache" (1915) Sigmund Freud und dessen Nachfolge als Voraussetzung erkennen. Ekstatisch gesteigert, weist die Seele ihr Spiel, aber sie erhebt nicht Anspruch auf logische Erklärung. Weit mehr die äußere Gestaltung des seelischen Vorgangs, die Gebärde, durch die er sich versinnlicht, kommt zur Darstellung. Dabei blitzt das Tatsächliche nur hie und da rasch auf, um rasch zu verschwinden.

Am liebsten aber greift diese neue Erzählungskunst zur Groteske dank ihrer Neigung, vom Wirklichen und von seiner fleißigen Abzeichnung abzustehen. Franz Kafka hatte in seinem „Heizer" (1913) neuste Welt mit Kleists Augen geschaut und mit der kraftvollen Hand Kleists einen Vorgang auf seine einfachsten Linien zurückgeführt. Seine „Verwandlung" (1916) kleidete alsbald einen echt- und tiefmenschlichen Gedanken in ein groteskes Gewand. Ein Märchen entstand, das mit Willen und ganz im Sinn der Groteske das Ekelhafte unterstrich. Sternheim trug seit seinem „Busekow" (1914) immer stärkere und grellere Farben auf. René Schickeles „Benkal, der Frauentröster" erscheint heute neben Sternheims jüngsten Gaben schon gedämpft und vorsichtig. Nur Döblins „Wadzek" übertraf noch an Umfang wie an grausamer Verdichtung grotesker Lebensaugenblicke das Spitze und Scharfe von Sternheims Menschendarstellung.

All das will nicht Wirklichkeit abspiegeln, sondern übersteigern. Eine sittliche Absicht liegt im Hintergrund. Sie scheut nicht den Anschein der Unsittlichkeit. Sie verletzt mit Bewußtsein.

Am entschiedensten sagte der Wirklichkeit der Prager Paul Adler ab. Er kann auch erotische Vergangenheit mit überzeugender Kraft ins Leben rufen. Aber sein eigentliches Handwerk ist eine Erzählungskunst, die das Wunderbare wie in eine neue und ungeahnte Dimension hineinführt. Wenn es eins der Ziele des Expressionismus ist, eine neue Welt aus sich selbst zu schaffen, so kommt kaum ein zweiter dieser Welt umbegrenzter Phantasie so nahe wie Adler.

Mindestens so stark wie durch Stoffliches, Gedankliches, Kunstmittel der Phantasie, Technik der Menschendarstellung wirkt die Ausdruckskunst neu durch ihre Wortgebung. Sternheim läßt das besonders gut verspüren. Künstlerischer äußert sich diese Absicht in den sprunghaft daherstürmenden oder wie in jähem Wurf hingeschleuderten Sätzen Edschmids.

Viertes Kapitel

Drama

Gerhart Hauptmann und seine Nachbarn

In der ganzen Zeit, die seit der literarischen Umsturzbewegung vom Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts verflossen ist, durfte Bühnendichtung allseits auf ungeteilte Aufmerksamkeit zählen. Rang sich Lyrik zu besserer Würdigung durch, glückten vielen Romanen Bucherfolge, die bisher auf deutschem Boden etwas Unerhörtes darstellten, so beherrschte die Bühne doch den dichterischen Markt und um ihre Leistungen wurden die nachhaltigsten Kämpfe geführt.

Die Bühne, nicht in gleichem Ausmaß die dramatische Dichtung der neueren deutschen Dichter. Wohl bestand bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts das Bewußtsein sicheren und zielgewissen Aufstiegs des deutschen Dramas. Dann aber stellte sich merkwürdig rasch das Gefühl des Ermattens und Zurückbleibens ein. Endlich war Hebbel wiederentdeckt worden. Ihn würdig darzustellen lockte bald mehr als der gewagte, oft versagende Versuch, ganz Neues aufzutischen. Ibsens bühnensichere Kunst wurde besser und besser verstanden; man genoß sie wie etwas Ungewohntes, weil sie nicht länger als untergeordnetes Hilfsmittel im Kampf um sittliche Fragen gefaßt wurde. Führende Bühnenleiter griffen noch weiter zurück, zu Schiller, zu Shakespeare, ja zur Antike. Sie ließen sich von Vorkämpfern neuester Dichtung Übersetzungen oder auch Bearbeitungen griechischer Dramen besorgen. Hofmannsthal übertrug 1907 den „König Ödipus“ mit einiger Freiheit, nachdem er in „Elektra“ und in „Ödipus und die Sphinx“ (1903—06) viel selbständiger sophokleische Stoffe umgeschaffen hatte. Leo Greiner bearbeitete die „Lysistrata“ des Aristophanes (1908). Max Reinhardt setzte für die Darstellung von Sophokles große Menschenmengen in Bewegung und suchte durch sie seinen Gedanken einer Riesenbühne zu verwirklichen, auf der Hunderte Tausenden vorspielen. Er sah sich zur Pantomime weitergedrängt und veranlaßte junge Dichter, Pantomimen zu entwerfen, die der Schaulust genügten. In vollem Gegensatz zu solchen Bestrebungen diente das Freilichttheater vor allem den lebenden Dichtern, die auf der Berliner Bühne nicht auftraten, zunächst Fritz Lienhard, daneben den Klassikern und Grillparzer.

Dem gefährlichsten Nebenbuhler des gesprochenen Dramas, dem Kinodrama, kam eine Zeit entgegen, der in der nervenerregenden Überhastung kinematographischer Darstellung ein neuer Reiz erwuchs, eine zugleich anstachelnde und betäubende Berauschung, wie sie der bestehenden Reizsamkeit entsprach. Schauspieler von Ruf konnten sich fragen, ob sie auf der Bühne durch das gesprochene Wort oder als bloße Mimiker im Dienste kinematographischer Aufnahme besser ihrer Kunst dienten. Notwendige Folge war Übertragung von Eigenheiten des Kinodramas auf das Wortdrama. Manche suchen heute das Heil der deutschen Bühne in der jähen Bewegtheit kinematographischer Vorführungen.

Ohne Zweifel geht es nicht an, das Lichtspiel vornehm beiseite zu schieben. Auch wer in ihm einen Schädling erblickt, muß zugestehen, daß es mit organischer Notwendigkeit aus technischen, aber auch aus menschlichen Voraussetzungen der Gegenwart sich entwickelt. Oder soll es nur als schlimmes unkünstlerisches Ergebnis der Mechanisierung unserer Kultur gelten? Dann bliebe es immer noch ein ungemein treues Abbild des seelenlosen mechanistischen Großstadtbetriebs. Ein Dichter, der seinem Zeitalter und dieser Gegenwart den Spiegel vorhalten will, muß notwendigerweise mit dem Kinematographen in Berührung kommen. Denn die Großtaten der Technik unserer Tage, Eisenbahn, Kraftwagen, Fernsprecher und ihre Verwandten, beherrschen das Kino und leihen ihm den jähen und überstürzten Rhythmus. Der Geist freilich kommt nicht auf seine Rechnung, so wenig wie in dem größten Teil der Gegenwartswelt. Warum soll der Dichter, der dem Geist wieder Raum schaffen will, den Kampf mit seiner Umwelt nicht in deren Rhythmus durchfechten? Zu einer Zeit, die sich am Kinematographen berauscht, spricht sich's am besten und verständlichsten in seiner übereiligen Sprache.

Schon der Ire Bernhard Shaw und der Schwede August Strindberg befriedigten durch das gesprochene Wort das Bedürfnis nach stärkerer Erregung. Sie wurden der deutschen Bühne unentbehrlich. Neben ihnen schien neuere deutsche Bühnendichtung vollends zu verblassen. Die Neuesten gelangten überhaupt kaum auf die Bretter. Notwendig war endlich der Ruf, auf deutschen Bühnen das Viele erscheinen zu lassen, das in den jüngsten Jahren erbracht worden und unbeachtet geblieben war. Er wirkte seit dem Spieljahr 1917—18 kräftig nach.

Der ganze Ablauf war und ist zum guten Teil bedingt durch den Entwicklungsgang des Dichters, der unmittelbar nach dem Umsturz von 1885 dem deutschen Drama eine führende Stellung eroberte, zu weiteren Siegen rasch emporschritt, dann aber weniger durch sein eigenes Verhalten als durch das Verhalten des Publikums die Zügel aus der Hand verlor, in

jüngster Zeit fast zu schweigen begann, trotzdem aber noch von keinem andern lebenden deutschen Dramatiker tatsächlich und im Gefühl des Publikums überholt ist: Gerhart Hauptmann.

In seinen Erstlingen gewann der Naturalismus Deutschlands die erste Gestalt, die trotz kraftvollem Widerstreben vieler doch als entschiedener Fortschritt empfunden wurde. Holz und Schlaf hatten Hauptmann belehrt, daß die Aufgabe eines kommenden deutschen Tragikers vor allem durch Mittel der Spracherneuerung zu lösen sei. Sieht man von einigen Übertreibungen ab, die den unartikulierten Lauten der Umgangssprache zu viel Raum gewährten, auch bald verschwanden, so bleibt Hauptmanns unbestrittenste künstlerische Leistung, tragisches Deutsch von den Fesseln befreit zu haben, in die es durch Nachahmer Schillers gelegt worden war, Fesseln, denen sich der Wiener noch leichter entwand als der Norddeutsche, sogar wenn er Hebbel hieß.

Hauptmann selbst bekannte, daß er dem Paare Holz und Schlaf entscheidende Anregungen zu danken habe. Er war bloß ein begeisterter Verkünder des Mitleids mit gesellschaftlich Bedrückten gewesen; Holz und Schlaf erweckten in ihm den sorgsamen Beobachter der Umwelt und bestimmten den Stil seiner ersten Dramen. Vielfach erklang später der Vorwurf, Hauptmann habe durch seine Erfolge Holz und Schlaf um den berechtigten Ruhm gebracht, die eigentlichen Schöpfer des naturalistischen Dramas zu sein. Ein paar Jahreszahlen bestimmen das wechselseitige Verhältnis genauer. Die Erzählung „Papa Hamlet“ erschien 1889, im selben Jahre wie Hauptmanns erstes Stück „Vor Sonnenaufgang“. 1890 folgten das erste Drama von Holz und Schlaf „Die Familie Selicke“ und Hauptmanns „Friedensfest“; 1892 die „Weber“ und Schlafs Trauerspiel „Meister Oelze“. Doch die Jahreszahlen allein entscheiden nicht.

Als „Familie Selicke“ im April 1890 von der Berliner „Freien Bühne“ aufgeführt wurde, erklärte in einer oftangerufenen Besprechung Theodor Fontane, hier erst liege eigentliches Neuland vor. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ bedeute so wenig wie Tolstois „Macht der Finsternis“, die 1887 ins Deutsche übertragen worden war und früh von der „Freien Bühne“ aufgeführt wurde, eine neue Kunstart, Richtung und Technik. Beide Stücke nähmen nur eine Fehde auf gegen die gang und gäben Anschauungen von Anstand und Zulässigkeit, nicht aber werde durch sie die Frage berührt, ob Stücke denkbar seien, die von dem bisher Üblichen vollkommen abweichen. Die „Familie Selicke“ ist wirklich ein erster Versuch, im Drama den Naturalismus nicht bloß stofflich, sondern auch in der Technik durchzusetzen. Allerdings bleibt von den stofflichen Zügen des Armeleutnaturalismus noch so viel übrig, daß der Versuch dem

Erstling Hauptmanns sehr nahe steht. Familienelend und Trunksucht beherrschen immer noch den Vordergrund. Fraglich ist überdies, ob der Wunsch, das Leben ohne Deuteln und Urteilen, ohne Verdammen und Preisen vorzuführen, hier erfolgreicher durchgesetzt wird als in „Vor Sonnenaufgang". Oder hält heute noch irgendwer den verstiegenen Mäßigkeitsapostel Loth, der ohne Bedenken von Helene sich abwendet, sobald er erfährt, daß sie einer Trinkerfamilie angehöre, für Hauptmanns Sprachrohr? Doch die „Familie Selicke" macht entschieden Ernst mit der Absicht, dem Bühnenvorgang bis ins Letzte die Züge der Wirklichkeit zu geben. Die Einheit der Zeit ist strenger gewahrt als in Stücken französischer Klassiker: von sechs Uhr abends geht es in drei Aufzügen bis frühmorgens. Ein einziger Raum wird benötigt. Selbstgespräche und Beiseitereden sind ausgeschlossen. Gedankenstriche und Gedankenpunkte geben den Reden das Abgerissene und Formlose der Alltagssprache, dienen besonders der Aufgabe, das Stammeln und Stottern eines Trunkenen zu bezeichnen. Naturlaute bis zum Rülpsen kommen hinzu. Lange Anweisungen schreiben dem Schauspieler sein Verhalten vor, wenn er allein auf der Bühne ist und nicht sprechen, etwa nur seufzen darf. So weit war Hauptmann dem Wunsche noch nicht nachgekommen, Wirklichkeit vorzutäuschen. Dramatischer Vorgang ist mit Absicht vermieden. Eine Familie leidet unter der Trunksucht ihres Oberhaupts. Ein todkrankes Kind stirbt. Ein Mädchen wagt nicht, die Werbung eines tüchtigen jungen Manns anzunehmen, weil sie weiß, daß ohne sie ihre Angehörigen völlig zusammenbrechen. Ein dauernder Zustand herrscht vom Anfang bis zum Ende, nur wenig verschieben ihn Ansätze zu Besserem. Der Zustand wird künftig unverändert weiterbestehen.

Nicht wie sonst wendet sich in diesem Drama Wille kampfesfroh gegen Willen. Eine Entscheidung kann daher zuletzt nicht eintreten. Schlaf kehrte schon in seinem „Meister Oelze" wieder zurück zu dem altgewohnten Brauch der Tragödie. Ein Sterbender ringt zäh mit seiner Stiefschwester, die ihm das Geständnis heimlichen Mords abzwingen will und nicht abzwingt. Von einer gesellschaftlichen Gruppe, von der Familie, ging Schlaf hier wieder über zum einzelnen Menschen. Ihm glückte so eine seiner stärksten dichterischen Leistungen. Die naturalistische Form der „Familie Selicke" blieb im übrigen gewahrt.

Hauptmanns „Friedensfest" ist stofflich mit der „Familie Selicke" nahe verwandt. In höherer gesellschaftlicher Schicht eröffnet sich, bedingt durch ähnliche Voraussetzungen, ein gleich bedrückender Zustand. Auch hier ist keine Hoffnung auf Besseres. Verzicht auf ein Glück, das sich anbietet, ist diesmal das Los eines Jünglings, nicht eines Mädchens.

Vererbung und Anpassung, die Begleiterscheinung von Zolas Naturalismus, sind weniger hervorgehoben als in „Vor Sonnenaufgang", indes nicht ganz ausgeschaltet. Allein wieviel auch Hauptmann in Stoff und Gestaltung der „Familie Selicke" dankt, wie stark er schon hier seine Neigung betätigt, an die Dichtung anderer anzuknüpfen, er geht wirklich nach der Seite seelischer Vertiefung weit über Holz und Schlaf hinaus. Schon enthüllt er sich als seelendeutender Eindruckskünstler. Die Mitglieder der Familie Selicke und die Menschen, mit denen sie in Berührung erscheint, sind seelisch genau so einfach gebaut wie die Gestalten des „Papa Hamlet". Meister Oelze ist weit mehr ein seelischer Sonderfall. Hauptmann indes verrät schon im „Friedensfest", daß ihm Ergründung von Seelen wichtiger ist, als der Zusammenprall gegensätzlicher Ansprüche und das tragische Widerspiel dieser Gegensätze.

Holz und Schlaf überließen Hauptmann auch noch den Ruhm, dem naturalistischen Drama einen letzten entscheidenden Zug anzufügen. Hauptmann schritt von der Familie weiter zu einer ganzen großen gesellschaftlichen Schicht. Hauptmanns „Weber", die im übrigen noch die unverkennbaren Züge des deutschen Frühnaturalismus an sich tragen, erfüllten für das Drama die Aufgabe, den Einzelhelden in eine lange Menschenreihe aufzulösen. Jeder der vier Aufzüge hat ein besonderes Personenverzeichnis, um die Lockerung des dramatischen Gefüges zu betonen. Einige dieser Menschen gehen durch mehrere Aufzüge hindurch; es sind typische Vertreter, gesondert nach Geschlecht, Alter und Charakter. Mit weit geringerem äußeren Erfolg erstrebte bald darauf sein „Florian Geyer" (1896) ein ähnliches Ziel. Noch war man viel zu sehr von der Überzeugung beherrscht, daß Darstellung geschichtlicher Vergangenheit ein für allemal von der vorwärtsschreitenden Dichtung überwunden sei, als daß man dem Dichter diesen vorgeblichen Rückfall ins Ritterdrama verziehen hätte. An der geschichtlichen Echtheit besonders der Sprache wurde genörgelt, als ob naturalistische geschichtliche Dichtung eine philologische Leistung sein müßte und nicht bloß künstlerischer Versuch einer Annäherung an die Wirklichkeit wäre. Der Vergangenheit gehören auch die „Weber" an; sie spielen in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Gleichwohl wirkten sie wie Gegenwart. Stärker kam Hauptmanns gesellschaftliches Mitgefühl mit den Unterdrückten nie zum Ausdruck. „Florian Geyer" gibt nur einen Nachklang dieser Stimmung. Und wenn er deutlich genug Anklage ist gegen die Ritter des beginnenden 16. Jahrhunderts und Mitleid weckt für die aufständischen Bauern, so wird in den „Webern" der ichsüchtige Fabrikant weit fühlbarer an den Pranger gestellt. Nie war Hauptmann weniger geneigt, mit Hebbel den Gegensatz von Gut

und Böse aus dem Drama auszuschalten, nie stand er einem eindeutigen sittlichen Bekenntnis näher.

Seelisches in feinfühliger Beobachtung ersteht in den „Webern“, noch mehr in „Florian Geyer“, vor allem in der Gestalt des Titelhelden, der an sich schon ein Zugeständnis an Tragik des einzelnen ist. Durch die „Einsamen Menschen“ (1891) wurde Hauptmann vollends zum berufenen Versinnlicher des seelischen Verhaltens eines guten Teils seiner Zeitgenossen gestempelt. Der reizsame Neurastheniker, der nach einem bessern Neuen ringt und das gute Alte nicht in sich überwinden kann, der Übergangsmensch, der zwischen zwei Welten steht, und, nicht zur Tat berufen, nur sich und andere quält, ist in der Form, die sein seelischer Zustand am Ende des 19. Jahrhunderts annahm, durch Johannes Vockerat erfaßt. Fühlbar ist der Wetteifer mit Ibsen und mit dessen Fähigkeit, Übergangsmenschen ihr Heimlichstes abzusehen. Aber der junge Deutsche kennt das Wesen seiner Altersgenossen besser als der späte Ibsen. Hauptmann legte das Stück ausdrücklich „in die Hände derjenigen, die es gelebt haben“. Die vielen, für die das zutraf, empfanden das Drama wie ein erlösendes Wort.

Seinen Beruf, neue Seiten der menschlichen Seele zu erfühlen, bewährte Hauptmann fortan in fast allen seinen Stücken. War die „Versunkene Glocke“ nur eine neue und klangvollere Instrumentierung der „Einsamen Menschen“, so bilden „Kollege Crampton“, „Fuhrmann Henschel“, besonders „Michael Kramer“, dann „Rose Bernd“ und „Gabriel Schillings Flucht“ die lange Reihe seiner eigentlichen dramatischen Seelenstudien. Doch nicht nur diese Gegenwartsstücke rühmen den Seelenergründer Hauptmann. Noch im Bilde der Vergangenheit wies er den Menschen seiner Zeit ihr eigenes Gefühlsleben und dessen verborgene Wünsche.

Wesentliche Züge seiner naturalistischen Anfänge legte auf diesem Wege Hauptmann ab. Die Mundart, vor allem die schlesische, die er im Dienste möglichster Anpassung an die Wirklichkeit schon in seinem ersten Drama angewendet hatte, trug er noch in fast ganz unnaturalistische Versuche hinein. Von Holz und Schlaf weit entfernt sind jedoch sogar Dramen wie „Fuhrmann Henschel“ (1898) oder „Rose Bernd“ (1903), die wie Rückfälle in die Bräuche seiner Anfänge aufgenommen wurden. Schon „Hanneles Himmelfahrt“ (1892) griff unnaturalistisch und in vollem Gegensatz zu dem alternden Ibsen den Vers wieder auf. Allein er erschien nur — gleich einer Reihe übernatürlicher Gestalten — im Fiebertraum eines sterbenden Kindes. Von Übernatürlichem wußte das Mädchen aus der Bibelstunde und aus Märchen. Verse gehörten ebenso zu den Vorstellungen, die in ihren Träumen wiedererwachen konnten.

Ohne solche Einschränkung ging die „Versunkene Glocke" (1896) völlig zum Vers, aber auch zum ausführlichen Selbstgespräch über. Und war sie immer noch ein dramatisiertes Märchen, so verzichteten die spätern Versdramen Hauptmanns auch auf diesen letzten Versuch, die unnaturalistische Rhythmik auf besondern Anlaß zurückzuführen und so zu rechtfertigen.

Die „Weber" sind Hauptmanns kühnster Vorstoß, der Bühne eine neue Form abzugewinnen. Doch seine Anfänge waren auch bedeutungsvoll, wenn er minder umstürzlerisch zu Werk ging. Im „Biberpelz" (1893) hob Hauptmann das deutsche Lustspiel auf eine Höhe, die seit Kleist kaum ein zweiter erreicht hatte. Er bezeugte zugleich die Weite seiner Begabung, die der Komödie wie der Tragödie gerecht wird. Freier spielte hier Hauptmanns Humor als vorher in dem „Kollegen Crampton" (1892), der von Hauptmann mit Bewußtsein auf Wegen Molières gestaltet wurde und dessen Geizigem eine Seelenstudie mit tragischen Anklängen gegenüberstellte, sogar in der Künstlertragödie „Michael Kramer" (1900) noch eine nicht nur stofflich verwandte Nachfolge erhielt. Wie bei Kleist steht Gerichtsverhandlung im Mittelpunkt; dem zerbrochenen Krug entspricht der gestohlene Biberpelz; und ist dort Gerechtigkeit blind, weil der Richter selbst die Wahrheit nicht aufkommen lassen will, so ist sie es hier, weil der Richter aus Hochmut und Unverstand daneben greift und die Wahrheit nicht sieht. Künstlerisch fällt schwerer ins Gewicht, daß in der Diebin, die sich ehrbar und zuverlässig genug aufspielt, um den Richter ganz hinters Licht zu führen, neben Kleists Dorfrichter eine verwandt vollsaftige Gestalt tritt, wie Adam so fest von ihrem Recht auf Unrecht überzeugt, daß der Zuschauer die Dinge gelegentlich mit ihren Augen sehen kann.

Der „Biberpelz" hatte genug Kraft in sich, auf dem Boden des sächsischen Erzgebirges in Emil Rosenows „Kater Lampe" (1906) eine glückliche Nach- und Weiterbildung wachzurufen, die wie ein Stück echtester Heimatdichtung berührt. Rosenow, in Köln geboren, lebte nur wenige Jahre in Chemnitz und traf dennoch den sächsischen Ton vortrefflich. Sein Arbeiterstück „Die im Schatten leben" trat aus seinem Nachlaß viel zu spät hervor, um anders als eine verspätete Nachahmung der „Weber", ja als eine verspätete Wiederaufnahme längst abgetaner naturalistischer Bühnenversuche wirken zu können.

Die Menschen des „Biberpelzes", voran die weibliche Hauptgestalt, waren dem Dichter selbst so wert geworden, daß er sie nach längerer Zeit in der Fortsetzung „Der rote Hahn" (1901) wiederaufleben ließ. Gefährlich für den Ruf eines Dichters wie alle Fortsetzungen, erhärtet der

„Rote Hahn" den Anteil, den an dem Seelenleben seiner Menschen Hauptmann nimmt. Abermals wird durch vertiefte Aufschlüsse über den Charakter einer Persönlichkeit Komisches mit Erdenschwere belastet.

Überhaupt greift Hauptmann eine seelische Rätselfrage gern ein zweites und drittes Mal wieder auf, um ihr neue Seiten abzugewinnen. Ja, ein guter Teil seiner Schöpfungen hält sich an überkommene, von Dichtern geformte Stoffe, um ihnen eine neue Wendung zu geben. Hauptmann durfte sich auf uralten Brauch größter Schöpfer der Weltliteratur berufen, wenn er in „Schluck und Jau" (1900) eine Geschichte, die nicht nur durch Holbergs, auch durch Shakespeares und vieler anderer Hände gegangen war, aufgriff oder wieder einmal eine „Griselda" (1909) formte. Doch was immer gegolten hatte, war durch die Gegenwartsstücke gesellschaftskritischer Richtung und durch die vermeintliche Neuheit ihrer Stoffe allmählich entwertet worden, endlich durch den Drang nach Wirklichkeitstreue, der das Leben unmittelbar erfassen, nicht von dessen dichterischer Spiegelung ausgehen will. Es war auch eine der unkünstlerischen Wirkungen materialistischen Denkens, das sich an den Stoff heftet und die Bedeutung geistigen Umschaffens unterschätzt. Hauptmann wußte, daß er auf seiner Höhe blieb, wenn er auf der Dichtung andrer weiterbaute. Er nannte seine Vorlagen selbst. Sein „Armer Heinrich" (1902) stellte den ersten dichterischen Gestalter des Stoffes, Hartmann von Aue, auf die Bühne; „Elga" (1905) wies ausdrücklich auf Grillparzers Erzählung „Das Kloster von Sendomir" hin, die „Winterballade" (1917) auf Selma Lagerlöfs „Herrn Arnes Schatz"; daß der „Bogen des Odysseus" (1914) auf homerische Epik zurückgehe, war selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich hätte es sein dürfen, daß Hauptmann alle diese Stoffe nur aufgriff, weil er sie anders und neu sah. Ihn lockte es, dem Bedürfnis des realistischen Seelenerforschers nachzugeben und zu zeigen, wie Vorgänge, die in alter Überlieferung eine legendenhafte Gestalt gewonnen hatten, eigentlich beschaffen waren, wie sie sich in der Seele ihrer Erleber spiegelten, was die Träger dieser Vorgänge wirklich und im Gegensatz zur Legende seelisch in sich erfuhren und wie sie litten. Im Widerspruch zu den Tragödien des reifen Schiller, die auf solche Ergründung des wahren Sachverhalts verzichteten, etwa mit Absicht die Jeanne d'Arc der Legende gestalteten, hatte Hebbel in seiner Judith schon den Anspruch erhoben, alte verundeutlichende Überlieferung verständlicher zu machen aus dem Seelenleben der unmittelbaren Gegenwart. Kellers Legenden spielen humoristisch mit ähnlichen Gedanken. Daß Hauptmann nicht schlechtweg mit Ibsens „Nordischer Heerfahrt" die Sage in eine Form umschaffen will, die der Erde näher steht, beweist sein „Bogen des

Odysseus", der eine hohe und fast strenge Stilisierung verbindet mit der Versinnlichung des schweren Leids, das hinter unsterblichem Ruhm sich verbirgt. Hier wie sonst soll sich enthüllen, wo der Angelpunkt des Seelischen liegt. Von der Dulderin Griseldis hatten sie alle erzählt und ihren Gatten wie einen zwecklosen Peiniger hingestellt. Hauptmann verrät, wo in der Seele des Gatten das Leid saß, das ihn sein geliebtes Weib zu quälen zwang. Ähnlich wird ihm Sir Archie in der „Winterballade" Anlaß zu Erschließung seelischer Erkrankung. Zuweilen mochte es ihn indes auch bloß locken, den blassen Zügen eines Berichts das volle reiche Leben der Bühne zu schenken. Doch wenn „Elga" solchem Wunsch entkeimt sein sollte, so bezeugt das Stück Leben, das sich in dem Weibe Elga verkörpert, wie weit über das nur Gedachte seiner Vorlagen Hauptmann zu einer Überfülle wechselnder Eindrücke vorzudringen vermag.

Wichtiges Ergebnis schon von Hauptmanns ersten Versuchen war eine so klare Versinnlichung der Absichten neuer dramatischer Kunst, daß die Grenze, die ihn von Sudermann schied (sie ist heute ebenso selbstverständlich, wie sie anfangs unbegriffen blieb), fühlbarer wurde. Gerade weil beide Dichter an Ibsen anknüpften, war es wichtig zu ergründen, welcher von beiden neuen Wein in alte Schläuche füllte, welcher nicht.

Lange genug wurden Hauptmann und Sudermann wie zwei ebenbürtige Dichter nebeneinander genannt. Freilich fanden sich auch viele, die gegen Hauptmanns Anfänge als wahres Heil das Märchendrama in Versen „Der Talisman" (1892) des liebenswürdigen, bühnengewandten Wortkünstlers Ludwig Fulda ausspielten. Nicht wesentlich mehr als der „Talisman" nahmen Ernst Rosmers „Königskinder" (1895) der „Versunkenen Glocke" vorweg. Rosmer kam vom Naturalismus und bahnte sich vor Hauptmann den Weg zum Märchendrama. Allein mag die „Versunkene Glocke" längst an Stimmkraft eingebüßt haben, sie war doch in weit umfassenderem Sinne Ausdruck des Seelenzustands ihrer Zeit als „Die Königskinder".

Rosmer steht der Bühne viel ferner als Sudermann oder Fulda, ferner auch als Hauptmann. Hauptmanns Dramen bewähren sich auf der Bühne noch besser als im Lesen, bezeugen also einen angeborenen Blick für bühnengemäße Darstellung. Sudermann freilich verfügte von Anbeginn unbeschränkt über die Mittel rascher und sicherer Bühnenerfolge. Er war nicht wählerisch in ihrer Verwertung. Besonders legte er es immer auf starke äußere Spannung an. Die Augenblicke, in denen der Zuhörer für kräftige Griffe besonders dankbar ist, etwa die Schlüsse der Aufzüge, hob er geschickt heraus und versah sie mit starker Betonung. Die seelischen Vorgänge wurden diesen technischen Mitteln untergeordnet. Nur selten verzichtete er

auf seine Gewandtheit im Erzielen augenblicklicher Wirkung und schuf etwas künstlerisch so Geschlossenes wie sein „Fritzchen“ (1896).

Der Gegenwart ist es unverständlich geworden, wie Sudermann jemals als Träger einer neuen künstlerischen Entwicklung gelten, wie er vollends zum Führer des Naturalismus erhoben werden konnte. Auffällig aber bleibt, daß Sudermann auch beim Publikum noch um die Ehren eines Dramatikers kam, den man ernst nimmt, nachdem er 1902 seine Kampfschrift über die „Verrohung der Theaterkritik“ gegen seine Beurteiler hatte ausgehen lassen. „Die Ehre“ (1890), die ihn mit einem Schlage zum meistbeachteten der neuern Dramatiker machte, wirkt seit längerer Zeit fast wie ein Lustspiel. Seine „Heimat“ (1893) gibt weiblichen Bühnensternen immer noch erwünschte Gelegenheit, auf Gastspielreisen alle Register ihres Könnens zu ziehen und billige Erfolge einzuheimsen. Gewichtigere Leistungen Sudermanns sind vergessen. Oder ist wirklich sein ganzes Schaffen unecht? Alfred Kerr beantwortet die Frage unbedingt bejahend.

Gleichwohl nahmen viele die Frauengestalten Sudermanns wie eine Offenbarung der jüngsten weiblichen Seele hin. Adah Barczinowski in „Sodoms Ende“ (1891), Elisabeth Wiedemann, die Gattin des Schulrektors vom „Glück im Winkel“ (1896), Gräfin Beate Kellinghausen in „Es lebe das Leben“ (1902), noch mehr die Königin von Samland der „Drei Reiherfedern“ (1898) sprechen für sein künstlerisches Bedürfnis, die Frau von einer Seite zu erfassen, die im neuern deutschen Drama noch nicht zur Geltung gelangt war. Überhaupt schien es, als sei Sudermann berufen, der Bühne neue Stoffe und neue Probleme zuzuführen. Tatsächlich hatte er viel Spürsinn für Gedanken, die in der Luft lagen. Ja, ein zwar nicht rückwärtsgewandter, sondern vorwärtstreibender Kotzebue, teilte er mit dem erfolgreichen und bühnensichern Ausbeuter der Schlagworte des Aufklärungszeitalters die Fähigkeit, den Zuschauer zu blenden durch Anklänge an weithin bekannte Rufe großer Erzieher. Kotzebue nutzt Rousseaus Botschaft von der Rückkehr zur Natur, Sudermann spielt mit der Lehre vom Übermenschen. Beide setzen Großgedachtes ins Theatralische um. Sudermann möchte überdies, was von andern dichterisch entdeckt worden war, noch bühnenmäßiger gestalten. Oskar Wildes „Salome“, die auf Heine und Flaubert fußt, sollte durch „Johannes“ (1898) übertrumpft werden; Hebbels „Herodes und Mariamne“ und Otto Ludwigs „Makkabäer“ mußten dazu ihre Waffen leihen. Das „Glück im Winkel“ holte aus dem Stoff von Ibsens „Frau vom Meere“ stärkere Spannung. „Die drei Reiherfedern“ wetteiferten mit der „Versunkenen Glocke“ im märchenhaften Versdrama. Unverkennbar wühlt Sudermann

stärker auf. Doch die seelischen Fragen werden wie die gesellschaftliche der „Ehre“ sofort beiseite geschoben, wenn der dramatische Ablauf seine kräftigsten Wirkungen hergegeben hat. Alles bleibt Mache des zielgewissen Bühnenkenners.

Umgekehrt mied Hauptmann grundsätzlich die begangenen Wege der Bühnenkenner. Locker ist seine Form. Nur einen Ausschnitt aus dem Leben bedeutet die Abgrenzung des dramatischen Vorgangs. Der Absicht, die Lebenseindrücke möglichst ungebrochen wiederzugeben, entspricht auch seine Gleichgültigkeit gegen kräftig herausgearbeitete Abschlüsse. Das Seelische erfühlt er mit ungemeinem Feinsinn und mit bewährter Fähigkeit, aus geringen Abschattungen Tragik erstehen zu lassen. Die „Einsamen Menschen“ nehmen das Wesentliche des Vorgangs und des wechselseitigen Verhältnisses der Gestalten von Ibsens „Rosmersholm“ auf. Allein die Gegensätze von Ibsens Stück wirken fast grob neben der seelischen Feinkunst, mit der sich in Hauptmanns Drama aus viel geringfügigeren Anlässen Zerstörendes entwickelt. Rebekka West hat die Anlagen einer Verbrechernatur, Anna Mahr ist ein gutes, aufopferungsfrohes Geschöpf. „Rosmersholm“ erleichtert sich die Aufgabe, ungewöhnliche Geschehnisse seelisch zu begründen und glaubhaft erscheinen zu lassen, durch meisterliche Verwertung der analytischen Form, die den eigentlichen Vorgang vor den Beginn des Stücks legt und auf der Bühne nur die letzten Folgerungen zieht. Hauptmann zeigt Zug um Zug, wie aus kleinen Anfängen großes Unheil erstehen kann. Ihm ist das Seelische, sein Werden und sein Ergebnis wichtiger als jeder Versuch, eine dramatische Form von strengen Linien zu verwirklichen. Er geht noch hinaus über den Standpunkt Otto Ludwigs, dem Seelisches nur als Voraussetzung, nicht als Ziel der Tragödie galt. „Michael Kramer“ gibt im Dienste seelischer Enthüllungen den dramatischen Aufbau fast völlig preis. Unter dem Gesichtswinkel der Bühne sei in diesem Drama fast nichts gesehen, urteilte Alfred Kerr. Wie wenig Gewicht Hauptmann auf zielsichern Bau legt, beweist noch anderes: selten dürften einem Dichter von Hauptmanns Rang andere so viel in die Abschlüsse seiner Tragödien hineingepfuscht haben. Dem Schaffensfrohen, heißt es, waren seine eigenen Schöpfungen fremd und gleichgültig geworden, wenn sie endlich auf der Bühne standen. Da ließ er fremde Eingriffe gern zu. Gelegentlich tauchte der echte Schluß später auf. Das wahre Ende der „Versunkenen Glocke“ ist noch immer unveröffentlicht.

Hauptmann faßte das Thema der „Einsamen Menschen“ später anders und im Sinn gesteigerter Gegensätze an. Er kam näher an Rebekka West heran, als er Rautendelein, noch näher, als er in „Gabriel Schillings

Flucht" (1912) Hanna Elias schuf. Überhaupt erstand ihm in den „Einsamen Menschen" ein Thema, von dem er nicht loskonnte und das er immer wieder von neuem abwandelte. Noch „Kaiser Karls Geisel" (1908) und der Roman „Atlantis" (1912) sind Nachklänge der „Versunkenen Glocke". Von dem Weibe, das sich an die Stelle der berechtigten Gattin setzt, meldet auch der „Fuhrmann Henschel".

Der entscheidende Gedanke, der in der langen Nachfolge der „Einsamen Menschen" immer wieder von neuem und mit steigender Verneinung sich durchsetzt, ist Heines Gegenüberstellung eines sinnenfrohen Sensualismus und eines verzichtenden Spiritualismus, die Frage also nach dem Recht der „Emanzipation des Fleisches". Jakob Burckhardt und Nietzsche, aber auch Ibsen mögen Hauptmanns eigenes Erleben vor diese Entscheidung gestellt haben. Während Hauptmann bis zu Gabriel Schilling und Kaiser Karl die Trägerin der Heilsbotschaft freieren Sinnenglücks immer stärker ins Verderbliche hinüberspielen ließ, wandte sich mit einem einzigen Ruck die Erzählung „Der Ketzer von Soana" (1918) zu uneingeschränkter Verklärung der Männin, der Menschin, der Sünderin, die mit Gott zerfällt, um sich ganz dem Manne zu schenken. Endlich hat in einer Dichtung Hauptmanns einer das robuste Gewissen, sich ohne Reue auf die Seite starker und ungebrochener Sinnlichkeit zu stellen und Sieger auch über seine eigenen Bedenken zu werden. Freilich ist diesmal der Mann nicht zwischen zwei Frauen gestellt; der Ketzer von Soana hat nur der Jungfrau Maria untreu zu werden, um sein Glück zu erobern.

Menschlich neue Züge liegen jedem dieser Werke zugrunde. Sie bewähren, wie ursprünglich Hauptmann die Voraussetzungen seiner Schöpfungen erlebt, so echt, daß er dem Leben ständig neue Geheimnisse ablauscht, durch deren dichterische Gestaltung er seinen Zeitgenossen Erlösung von ihrem Leid bringen kann.

Hauptmanns Erstlinge riefen neue Dichter zum Leben auf. Max Halbe, Otto Erich Hartleben, Georg Hirschfeld trieben auch mit eigenen Mitteln die neue dramatische Kunst weiter. Halbe ging wie Hauptmann vom konsequenten Naturalismus aus. Schon seine Anfänge bewiesen, daß er fest im Boden seiner westpreußischen Heimat wurzle. Sie bot ihm ihre Stoffe, ihre Menschen, aber auch in ihren landschaftlichen Zügen die Symbolik vieler seiner Schöpfungen. Keine seiner Leistungen erreichte den Erfolg und die Bedeutung seines Trauerspiels „Jugend" von 1893. Es wirkte in einem Zeitalter, das den Beziehungen von Mann und Weib einen nervös kränklichen Beisatz lieh, wie eine Wiedererweckung der Leidenschaft Romeos und Julies. Als ein Schicksal, das kein Entrinnen

zuläßt, bricht erste sinnlich starke Liebe über zwei junge Menschen herein. Widerstandslos gibt sich ein heißblütiges Mädchen dem Geliebten hin. Fraglich bleibt nur die Notwendigkeit des vernichtenden Ausgangs. Symbolik, die auch sonst von Halbe erstrebt wird, mag das Ende (ein Geistesschwacher tötet aus Eifersucht versehentlich das Mädchen und nicht den Jüngling) minder bedingen als der Wunsch eines Naturalisten, ein Stück voll kräftigen Lebens vor einem weichlich versöhnlichen Ende zu bewahren.

Noch viel weniger als Halbe konnte Hirschfeld jemals das eine Stück überholen, das ihn berühmt machte: „Die Mütter“ (1896). Der künstlerisch Veranlagte, seelisch Schwache, der die Mutter seines Kindes verläßt, um aus ungesetzlichen Zuständen in das geordnete Heim seiner Mutter zurückzukehren, die Mutter, die der Mutter entgegenarbeitet und über sie siegt: die fruchtbaren dramatischen Gegensätze dieses Vorgangs sind naturalistisch eher gedämpft als voll herausgearbeitet. Hier wie sonst erscheint bei Hirschfeld mehr ein verhängnisvoller Zustand als eine geschlossene und zielgewisse Durchführung tragischer Widersprüche. Hauptmann erkannte in Hirschfeld mit Recht viel von seinem eigenen Wesen. Er übersah in ihm dichterische Schwäche, die in sich zu besiegen er selbst fähig war, nicht aber Hirschfeld.

Auch Hartleben hatte einen großen Erfolg, aber nicht zu Beginn, sondern erst nach langem Harren und kurz vor dem Abschluß seines Wirkens. Sein „Rosenmontag“ (1900) ist heute freilich viel seltener auf der Bühne anzutreffen als seine älteren, spottlustigeren Versuche wie die „Erziehung zur Ehe“ oder die „Sittliche Forderung“; sie treiben, was auch dem Erzähler Hartleben am besten glückte, humorvoll ihr Spiel mit dem Philister, dessen Scheinsittlichkeit nur Schwäche oder gar Deckmantel heimlicher Sünden ist. Der „Rosenmontag“ nimmt feinfühlig die menschliche Frage von Sudermanns „Fritzchen“ auf und geht an die Tragik des Offiziers heran, dem innere Hemmungen verwehren, in den überkommenen Lebensformen seines Standes sein Leben mit fester Hand durchzuführen. Tatsächlich jedoch scheitert dieser Übergangsmensch mehr an den Ränken böswilliger Kameraden als an sich selbst. Rheinische Karnevalstimmung in tragischem Licht, dann aber die Zeichnung der soldatischen Umwelt sind die lockendsten Vorzüge des „Rosenmontags“.

Er nähert sich schon den zahllosen Stücken, die um 1900 durch kenntnisreiche Vergegenwärtigung eines engeren gesellschaftlichen Kreises, eines „Milieus“, und durch die Händel, die an solcher Stelle zu Hause sind, den Aufgaben tragischen Gestaltens genügen zu können meinten, ihnen auch in den Augen vieler genügten. Sogar das war ein Ergebnis des Naturalismus, freilich blieb von der Absicht, die seelischen Züge eines

Menschen aus seiner Umwelt abzuleiten, fast nur noch der äußere Behelf übrig: die Vergegenwärtigung der Umwelt.

Soldatenstücke gab es in Deutschland schon seit dem 18. Jahrhundert. Am Ende dieses Jahrhunderts ließ Tieck in seinem „Gestiefelten Kater" einen der Philister unter den Zuschauern bekennen: „Ich möchte wohl ein ganzes Stück von lauter Husaren sehn." Dieser Herzenswunsch gilt für alle Milieustücke. Dem Soldatenstück der Zeit lag nahe, seine Spitzen gegen den militärischen Betrieb der langen Friedenszeit zu richten. Franz Adam Beyerleins „Zapfenstreich" trug am stärksten auf. Verneinung der bestehenden Zustände entsprach Dramen aus der Umwelt der Geistlichkeit noch weit mehr. Anton Ohorn nutzte den dankbaren Stoff gründlich aus. Die Schule, durch die Erzählung von den Leiden unverstandener Kinder schon ein beliebter Gegenstand von Angriffen, ist der Boden von Max Dreyers „Probekandidaten" und von Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher". Tiefer blickte ins Herz des Erziehers die Schultragödie „Traumulus" von Arno Holz und Oskar Jerschke. Wie die Dramen von der Schule den Lehrerstand, so nimmt Ferdinand Wittenbauers „Privatdozent" den Hochschullehrer und die gelehrte Klüngelwirtschaft aufs Korn. Wittenbauer brachte vorher in seiner „Filia hospitalis" den Studenten auf die Bühne, gleich vielen andern bestrebt, Wilhelm Meyer-Försters rührselige Verklärung der alten Burschenherrlichkeit und „Alt-Heidelbergs" einigermaßen ins Ernstere zu übertragen.

Der Naturalismus hatte dem Milieustück vielfach vorgearbeitet durch seine Arbeiterstücke, durch Dramen, die vor Maxim Gorkis „Nachtasyl" und vor dessen erster Aufführung in deutscher Sprache von 1903 zu Armenhäuslern und Landstreichern herabstiegen. Dann durch Ausschnitte aus dem Leben von Künstlern. Wie im Roman spiegelten auch im Drama mehr oder minder voll Selbstironie die jungen Dichter ihr Ringen, ihr zigeunerhaftes Leben, ihre Ansprüche. Nur Otto Ernst opferte mit wenig Humor die „Jugend von heute" dem soliden Bürger auf. Das Treiben der politischen Parteien wurde zumeist lustspielmäßig ins Lächerliche gezogen; der Österreicher Karlweis und der Bayer Ludwig Thoma übten an ihnen beifallsgewisse Spottsucht. Der geistvolle Wiener Rechtsgelehrte Max Burckhard ging ihren Weg, nahm überdies den Bureaukraten hinzu. Der Naturalismus arbeitete ferner der Heimatkunst vor, die im Sinn ihrer Ziele neben den Umkreis einer Gruppe der Gesellschaft das landschaftlich umgrenzte Milieu setzte. Wie im Roman gelangte im Drama der Reihe nach ein deutscher Bezirk nach dem andern zu dichterischer Behandlung. Vertreter der Heimatromane wie Rudolf Herzog oder Klara Viebig taten mit. Am schwersten wiegt unter diesen Versuchen wohl das neuere

Dialektstück. Fritz Stavenhagen aus Hamburg, Gustav Stoskopf in Straßburg, Otto von Greyerz aus Bern, mit stärkstem Nachhall der Tiroler Karl Schönherr fanden neue Abschattungen in der Wiedergabe heimatlicher Sitte und Rede.

In der Persönlichkeit Schönherrs greift das Milieustück schon hinüber in eine neue dramatische Welt von einem Formwillen, der dem Naturalismus und seinen Folgeerscheinungen fremd ist. Die jüngste Dichtung hat das Milieu abgesetzt. Tatsächlich wirken die meisten Milieustücke von gestern jetzt schon wie ein Längstüberwundenes. Soweit sie nicht bloß leichte Unterhaltungsware sind, bezeugen sie die Gefahren, die in dem Verzicht des Naturalismus auf strengere Führung der dramatischen Handlung sich bergen. Das Seelische, das vom Naturalismus an die Stelle tragischer Verkettung gesetzt wurde, blieb in ihnen meist an der Oberfläche. Zuweilen schien es, als ob Entlarvung heimlicher Vergehen und Aufdeckung der Kehrseite scheinbar ehrwürdiger Einrichtungen den Anspruch erhöben, für vollwertige Tragik zu gelten.

Arthur Schnitzler streifte nur das Berufsstück; sein eigener ärztlicher Beruf bot ihm die Ironie seiner Komödie „Professor Bernhardi" (1912); ein allerjüngster Versuch spielt mit dem Wiener Journalismus. Ironisches Spiel ist ja die liebste Ausdrucksform Schnitzlers, faßt man nur Ironie im weitesten, auch im romantischen Sinne des Worts. Im Zeitalter der Neuromantik, die den Naturalismus überwinden wollte, nahm Schnitzler, mehr als irgendein anderer, Züge der alten deutschen Romantik auf, soweit sie die Welt und vor allem die Bühnenwelt von einer Höhe beschaute, auf der sich das Treiben der Menschen wie der Schauspieler als eine Art Puppenspiel enthüllte. Kam Eindruckskunst, die nur am Spiel des Lebens sich weiden, es nicht in eine feste geistige Form bringen will, den Wienern um 1900 entgegen, so ist vollends Schnitzler der rechte Wiener romantische Ironiker, der über den Dingen schwebt und sich durch sie nicht zu einseitigen Entscheidungen weitertreiben läßt. Darum spielt er romantisch mit der Bühne, verfaßt er Puppenspiele, die aber eigentlich keine Puppenspiele sind, sondern Menschen zu Puppen machen. Darum wird bei ihm die Scheinwelt der Bühne sich in mannigfachen Abwandlungen ihres Scheines gern bewußt, läßt er die Menschen auf der Bühne von der Wirklichkeit reden oder — im „Grünen Kakadu" (1899) — vor Zuschauern, die in den Bühnenvorgang gehören, ein wirklichkeitstreues Spiel aufführen, das sie als geglückte Täuschung beifällig aufnehmen, das aber plötzlich bitterer Ernst wird und mit einem Morde endet. Etwas von der romantischen Spiegelung und Widerspiegelung bleibt auch in seinen Trauerspielen bestehen, schon weil gut wienerisch die Wiener Menschen

Schnitzlers mit der scharfsinnigen Dialektik Nestroys sich selbst zergliedern, sich selbst dauernd in einem Spiegel sehen, der die schwersten Zusammenstöße abschwächt. In Stücken, die in der Vergangenheit spielen, um 1850 wie der „Ruf des Lebens“ (1905), im Zeitalter Napoleons wie „Medardus“ (1910) oder gar in der Renaissance wie der „Schleier der Beatrice“ (1900), gestattete sich noch Schnitzler stärkere Ausbrüche der Leidenschaft. Der hohe künstlerische Reiz seiner Gegenwartsdramen wurzelt in der geringen Spannweite der Gegensätze, aus denen sich Tragik ergibt. Unbedingter als die „Einsamen Menschen“ verzichten die Menschen dieser Dramen Schnitzlers auf einen Widerstreit, der in unvereinbaren sittlichen Anschauungen begründet ist. Im „Zwischenspiel“ (1905) gehen Mann und Weib voneinander, gerade weil sie in vollem wechselseitigem Verständnis gemeinsam eine neue Sittlichkeit und eine freiere Auffassung ehelich bindender Verpflichtungen angestrebt und nur ihre eigene Seelenstärke überschätzt hatten. Diese Menschen Schnitzlers wahren in sich die hohe seelische Bildung, die in gleichem Ausmaß vielleicht nur den Menschen jüngster dänischer Dichtung, vor allem Hermann Bangs, eignet. Sie verstehen leise Andeutungen, sie verharren, wo die entscheidenden Fragen sich stellen, bei Anspielungen, die nicht wie bei Ibsen schärfere Spitzen bergen als ein offenes Wort. Ein schlichter Satz bloß bezeichnet den Augenblick tragischer Entfremdung. Und mit ebenso unmerklichen Gebärden gehen diese Menschen in den Tod. Schon in seinen Anfängen, als er lediglich für den geschickten Abzeichner des Wiener süßen Mädels galt, übte Schnitzler seine Feinkunst der unmerklichen Betonung. Sie setzt beim Zuschauer viel Aufmerksamkeit, beim Darsteller eine verwandte seelische Haltung voraus. Sie kann den Eindruck müden Verzichtens so wenig meiden wie die gleichartige Kunst der Dänen. Ihre Träger sind nicht starke Willensmenschen, sie lassen sich von ihren Stimmungen schieben.

Hermann Bahr greift fester zu. So viel Verwandtschaft mit Schnitzlers Ironie in ihm und in seinen Komödien besteht, er ist von Schnitzler so weit entfernt wie sein „Ringelspiel“ (1907) von Schnitzlers „Zwischenspiel“. Hier wie in seinem vielaufgeführten „Konzert“ (1909) geht es grotesker zu als bei Schnitzler. Bahr schraubt sich hinab, um den Erfolg zu greifen, sagt Alfred Kerr. Bahr beobachtet auch zu gespannten Blicks jede Wendung des neuen Zeitgeschmacks, als daß er sich nicht gedrungen fühlte, mit dem Neuesten zu wetteifern. Die Sarkasmen Bernhard Shaws, herber als Schnitzlers Ironie, klangen früh bei Bahr nach. Neben solcher Lust an enttäuschenden Enthüllungen gewinnt Schnitzler beinah einen Stich ins Sentimentale.

Als Peter Altenberg sein erstes Buch „Wie ich es sehe“ 1896 veröffentlichte, sagte Hugo von Hofmannsthal, man merke gleich, daß es kein richtiges deutsches Buch sein könne; denn es habe ein gutes Gewissen, obgleich es um alles Wichtige völlig unbekümmert sei. Es sei im Ton hie und da manieriert leichtfertig und manieriert kindlich. Seine Kompliziertheit, seine Grazie scheine eine komplizierte innere Erziehung vorauszusetzen.

Hofmannsthal nahm an Altenberg wahr, was für ihn selbst gilt. Hofmannsthal schwebt über den Dingen wie Schnitzler, aber er verzichtet auch noch auf dessen ironischen Ton. Ein innerer Widerspruch, den er nie ganz überwinden konnte, ergibt sich ihm, wenn er tragische Wucht erzielen möchte. Er überschreit sich dann leicht. Ebenso gerät einmal sein „Rosenkavalier“ (1911) bei den Bekenntnissen eines ungefügen Landjunkers in einen Grobianismus, der übertreibt, weil er Hofmannsthal nicht liegt. Die maßlose innere Spannung, aus der seine Elektra die Ausbrüche ihres Hasses holt, gehört auf dasselbe Blatt. Hofmannsthal ist, Eindruckskünstler wie Schnitzler, noch weit mehr geneigt, den Zauber auszukosten, der in innern Erlebnissen von leisem und leichtverklingendem Tone ruht. Das gibt seinem Bruchstück „Der Tod des Tizian“ (1893) den bezwingenden Reiz. Die kurze Auftrittfolge „Der Tor und der Tod“ (1893) hat zum Mittelpunkt die Frage nach der Möglichkeit solchen Erlebens. Schon wenn seine „Frau im Fenster“ (1899) von einem erlebnisvollen Sehnsuchtsmonolog weiterschreitet zum Grauen der Todesangst und zu den Schrecken einer fast tierischen Grausamkeit, aber auch bei dem plötzlichen Umschlag der Stimmung aus Ruhe und Gedämpftheit zu wilden Schreien in der „Hochzeit der Sobeide“ (1899) kündigt sich an, daß Hofmannsthal sich selbst übersteigerte, als er mit Maeterlincks ungemeiner Fähigkeit, Augenblicke betörenden Bangens zu erwirken, den Wettbewerb aufnahm.

Viele leisteten und leisten ihm auf dramatischem Gebiete nur Gefolgschaft, soweit die Bruchstücke und die kleinen Dramen seiner Jugend reichen. Ist seine Kunst zu zartbesaitet, um sogenannte abendfüllende Stücke zu erbringen? Es war nicht klüger und nicht richtiger als bei Gelegenheit der Dramen Hauptmanns, die an ältere Dichtung anknüpften, Hofmannsthal der Unselbständigkeit, ja des Plagiats zu bezichtigen, weil er „Das gerettete Venedig“ (1905) auf des Engländers Thomas Otway altes Stück, „Elektra“ und „Ödipus und die Sphinx“ auf die Stoffwelt von Sophokles und das Spiel „Jedermann“ (1912) auf einen mehrfach dichterisch geformten Lieblingsstoff des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit gründete. Gleichwohl gibt es zu denken, daß er seine umfangreicheren Tragödien fast durchaus in näherem

oder fernerem Anschluß an Werke anderer Dichter gestaltet. Wieder besteht auch die Gleichgültigkeit der Eindruckskunst gegen geschlossenen Bau. Dennoch konnte Hofmannsthal einst etwas so Geschlossenes und Einheitliches erbringen wie das Schauspiel in vierfüßigen Trochäen „Der Kaiser und die Hexe" (1897). Es hat die Rhythmik des Schicksalsdramas und zweier Stücke Grillparzers. Es spricht für die Verwandtschaft, die zwischen Hofmannsthals Gestalten und romantischen, dem Schicksal widerstandslos hingegebenen Menschen waltet. Es leitet indes wie Grillparzers „Der Traum ein Leben" hinauf zu Läuterung und sittlicher Entscheidung. Die Stücke aus der Antike gehen nicht so weit. Sie versetzen dafür die Antike in die Luft der Schicksalstragik und leihen ihr Stimmung und Wortgewalt des Barocks. Grundsätzlich verschieden ist diese Antike von der Antike Winckelmanns und Goethes. Sie ist gleich der Renaissance anderer Dramen Hofmannsthals gesehen mit den Augen Jakob Burckhardts und Friedrich Nietzsches. Sie mutet Gestalten antiker Sage die seelischen Krankheitszustände der Gegenwart zu.

Anders gemeint ist die Antike von „Ariadne auf Naxos" (1912). Text für die Musik von Richard Strauß wie der „Rosenkavalier", zählt sie mit diesem zu den bemerkenswertesten Versuchen, der Oper ein Wortkunstwerk zugrunde zu legen. Der „Rosenkavalier" ist nicht nur ein Zeugnis für Hofmannsthals Liebe zum alten Wien und zur Kulturwelt des frühen 18. Jahrhunderts. Er hebt die bewährten Mittel der besten Wiener Operette vom Ende des 19. Jahrhunderts empor in eine höhere Kunst des Wortes und der seelischen Erfassung. Ein Jüngling, gesungen und gespielt von einer Sängerin, erscheint verkleidet in weiblichem Gewand: solche Mischung der Gegensätze ist alte Überlieferung der Wiener Operette, war der Lieblingsgriff F. Zells, des Librettisten der „Fatinitza" und der „Donna Juanita". Noch an andern Stellen ist im „Rosenkavalier" ähnliches Anknüpfen und Steigern zu beobachten.

Die Texte für Richard Strauß wurden Hofmannsthal am schlimmsten verdacht. Da er seither nichts für die Bühne schrieb, gelten sie vielen für seinen Abschied von der Dichtung überhaupt. Die Gegenwart kann kaum noch begreifen, welche Bedeutung in einer jungen Vergangenheit Hofmannsthal für das deutsche Drama hatte. Wenige nur machten gleich ihm Schule. Sein unmittelbarer Landsmann, der nur ganz selten ein Werk vorlegt, Richard Beer-Hofmann, leistete dem Freunde Gefolgschaft in der Umdichtung einer alten englischen Vorlage; der „Graf von Charolais" (1904) steht als Werk der Wortkunst Schulter an Schulter neben Hofmannsthals Versdramen, schöpft Stimmungen tief aus und wahrt lockern

Aufbau wie Hofmannsthal, übertrifft indes in der bühnengemäßen Einstellung die Mehrzahl von Hofmannsthals Versuchen.

Sogar Schnitzler lenkte mit dem Versdrama „Der Schleier der Beatrice“ in Hofmannsthals Bahnen ein. Und außerhalb Österreichs erstanden ihm Gefolgsleute in Ernst Hardt und Karl Gustav Vollmoeller. Hardt ging auf der Bahn des psychologischen Dramas bis zu den Spitzfindigkeiten von „Tantris der Narr“ (1907), in dem Selbstverständliches nicht geschieht und der Vorgang weder innere Notwendigkeit noch Verständlichkeit gewinnt. Vollmoeller wurde wie Friedrich Freksa von Max Reinhardt mit der Aufgabe betraut, Pantomimen für Darstellungen in Riesenräumen und mit einer Unzahl Menschen herzustellen. Konnte einem Vertreter wohlgepflegter Wortkunst Schlimmeres widerfahren? Eigentümlichere Töne schlug Eduard Stucken an. Sein Bühnenvers hat ein so ausgesprochenes Gepräge, daß er durch seine Hebungszahl und seinen Reim noch den seelischen Vorgängen seinen Stempel aufdrückt.

Stuckens Vorliebe gehört dem Gebiet der Sagen von König Artus. Ganz anders als Stucken oder Hardt, im Dienste der Heimatkunst hatte Fritz Lienhard mittelalterliche Sagenstoffe der Bühne zuzuführen versucht. Ihnen allen gedieh die enge Berührung mit Richard Wagner nicht zum Heile. Vorläufig ist noch keiner erstanden, der die Gestalten von Wagners „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan“ oder „Parsifal“ im Bewußtsein des deutschen Publikums überwunden, ja der auch nur in seinen eigenen Leistungen die schädigende Erinnerung an Wagner ausgeschaltet hätte.

Enger mit Hofmannsthal verknüpft als diese Wiederaufnahme mittelalterlicher Stoffe sind die langen Reihen von neuen Dramen aus der Antike und aus der Renaissance. Auf beiden Gebieten war selbstverständlich auch kurz vor Hofmannsthal alte Überlieferung fortgesetzt worden. Von neueren Dichtern hatten Ernst Rosmer und Herbert Eulenberg schon vorher oder mindestens gleichzeitig antike Stoffe aufgegriffen. Die Borgia, die bald besonders gern gewählt wurden, nahm Karl Bleibtreu schon 1887 in Anspruch; auch Rudolf Lothar, Max Halbe und besonders Wilhelm Weigand schufen vor Hofmannsthal Renaissancedramen. Maeterlincks äußerlich wirkungsreiche „Monna Vanna“ und d'Annunzio verstärkten diese Vorliebe. Josef Viktor Widmann pflegte beide Gebiete. Als Zeugen für die Wendung, die von Hofmannsthal da wie dort der Auffassung des Stoffes gegeben wurde, mögen Stefan Zweigs „Thersites“ (1907) und Leo Greiners kraftvolles Stück „Herzog Boccaneras Ende“ (1908) gelten. Oder auch Julius Babs tragische Komödie „Der Andere“ (1906) und Emil Ludwigs „Die Borgia“ und „Der Papst und die Abenteurer“ (1907—10).

Hofmannsthal gewöhnte seiner Mitwelt die Sprachform des naturalistischen Dramas ab. Edle Wortgebärde und wohlklingender Rhythmus verdrängten die Alltagsrede. Hauptmann selbst schien mit der „Versunkenen Glocke" die künstlerischen Absichten seiner naturalistischen Jugend überwunden zu haben. Der Glaube erwachte, daß der Augenblick erreicht sei, in dem sich folgerichtig aus dem Chaos des Naturalismus eine Kunst edlerer Prägung, gekräftigt durch die jüngsten Errungenschaften, entwickeln werde. Hofmannsthals berückende Verse begannen auch mit d'Annunzios südländischer Farbenpracht zu arbeiten. So war es, als sollte ein minder wirklichkeitstreues, reicher geschmücktes Drama in deutscher Dichtung sich durchsetzen. Hauptmann indes, der sogar seinen Widersachern noch immer als der berufene Führer galt, enttäuschte die Erwartung. Sein freischweifendes und eigenwilliges Schaffen ließ Folgerichtigkeit der Entwicklung nicht zu. Bald nahm er die wirklichkeitstreue Form seiner Anfänge auf, bald steigerte er noch das Märchenhafte der „Versunkenen Glocke". Oder er ließ seinen Humor vielfältig spielen wie in „Schluck und Jau". Die Zeit verdachte ihm, daß er nicht eine reinlichere Abfolge dramatischer Mustervorlagen bot. Sie kümmerte sich wenig um das Neue, das er immer brachte, wenn er sich nur zu wiederholen schien. Starke Leistungen wie sein „Armer Heinrich" blieben unverstanden. Anderes kam gar nicht auf die Bühne oder fand so unzureichende Darstellung, daß es rasch wieder verschwand. Später entdeckte man gelegentlich etwas von dem wahren Wert der unterschätzten Stücke. Der Nachwelt bleibe jedoch überlassen, den Zeitgenossen Hauptmanns das Urteil zu sprechen, die ihn selten begreifen wollten und ihm doch die Ehren des ersten lebenden deutschen Dramatikers beließen.

Gegenströmung

Wege, die sich dem deutschen Drama schon vor Gerhart Hauptmann eröffnet hatten, blieben neben ihm nicht unbegangen. Die geringe Verwertung, die in seinen Dramen den wirksamsten Mitteln der Bühne zuteil wurde, machte immer noch zu einem erstrebenswerten Ziel, Wildenbruchs Kunst weiterzutreiben. Geschichtliche Stoffe im Gegensatz zu Hauptmann mit Wildenbruch zu nutzen, erwies sich gleichfalls als dankbar, mochte auch nicht Wildenbruchs heiliger vaterländischer Eifer sie tragen. Otto Erler dachte an Kleist, Hebbel und Ludwig, als er in seinem „Zar Peter" (1905) Wildenbruchs Kunst durch strengere seelische Folgerichtigkeit zu steigern strebte. Sein „Engel aus Engelland", der als „Struensee" 1916 auf die Bühne kam, überholte Michael Beer durch bessere Beherrschung der Bühne, Laube durch Vertiefung des Seelischen, erwies indes, daß nicht die Titel-

heldin, die königliche Freundin Struensees, sondern der König, der sich durch den Günstling seiner Frau um deren Liebe und um die Herrschaft gebracht sieht, dem Dichter sich als die eigentliche tragische Gestalt ergeben hatte, dennoch aber nicht in den Mittelpunkt gestellt war.

Wildenbruch übersetzte ins Österreichische der Brünner Hans Müller. Seine „Könige" (1915) verwerteten den Stoff von Uhlands wenig bühnengemäßem „Ludwig der Baier" zu starkem Erfolge. Sie nutzten gewandt die Zeitstimmung, die zu Beginn des Weltkriegs den Ländern der Mittelmächte zugefallen war.

Neue, von Hauptmann nicht erschlossene Möglichkeiten des Dramas ergaben sich weder bei Erler noch bei Hans Müller. Auch nicht bei verwandten Bühnendichtern. Sie verharrten mit Absicht beim Bewährten.

Wohl gibt es einen Weg, der über Hauptmann hinausführt. Ihn gehen heißt indes die Eindruckskunst überwinden. Noch war die Zeit nicht so weit gekommen, noch war der Impressionismus in aufsteigender Entwicklung, als der Neuklassizismus sich auftat. Er versagte, weil er zu früh kam, aber auch weil ein Zeitalter, das an den Reichtum seelischer Abstufung und an die Kunst, dem Augenblick seine rasch vorübereilenden Züge abzusehen, gewöhnt war, die Versuche der Neuklassiker als zu farblos, fast wie etwas Leeres und Unlebendiges empfand. Paul Ernst, S. Lublinski, Wilhelm von Scholz verfochten im Sinn des deutschen Hochklassizismus die Ansicht, daß nicht Psychologie, sondern ein strenges Nacheinander von Vorgängen, aus dem sich eine bestimmte Abfolge von Gefühlen im Nacherleber ergebe, daß mithin die Verknüpfung der Begebenheiten und der Gang der Handlung notwendige Voraussetzung tragischer Wirkung seien. Lublinski stimmte ausdrücklich der Forderung Paul Ernsts zu, daß ein Drama eine streng bedingte Situation habe, die in unerbittlicher Weise, wie etwa im „König Ödipus" oder in „Wallenstein", alle ihre Folgen geltend mache; daß ferner diese Aufgabe vor allem erfüllt sein müsse, ehe man sich auf zeitgemäße Psychologie einlasse. Ernst nahm den Gedanken eines engen Anschlusses an den „König Ödipus" in so strengem Sinne, daß er — ganz wie einst Schiller — die analytische Gestalt dieser Tragödie als künstlerisch entscheidende Tat pries. Zufall nur sei es gewesen, daß Ödipus seinen Vater erschlug und seine Mutter heiratete. Doch da bei Sophokles dieser Zufall in die Vorgeschichte verlegt und längst geschehen ist, wirke er als Ausgangspunkt einer Notwendigkeit. Das Drama des Sophokles führt nur den notwendigen Ablauf vor, der sich aus der weitzurückliegenden Voraussetzung ergibt. Hätte Sophokles früher eingesetzt und die Vermählung mit der Mutter dargestellt, so wäre sein Stück bloß die Abwicklung eines zufälligen Unglücks geworden.

Tat eines wahren Tragikers ist es nach Ernst, daß Sophokles den Zufall der Vorgeschichte zuwies.

Hofmannsthal führte durch, was von Sophokles vermieden wurde. Der Gegensatz, der zwischen Ernst und Hofmannsthal besteht, erhellt schon aus dem Verzicht auf die analytische Gestalt der griechischen Tragödie, der in Hofmannsthals „Ödipus und die Sphinx" sich offenbart. Ernst nennt das die Naivität eines Dilettanten. Lublinski möchte vollends in Hofmannsthals Stücken eine der erstaunlichsten Verirrungen der neueren deutschen Literatur erkennen. Wie weit der Neuklassizismus von Hofmannsthal abgeht, muß stark hervorgehoben werden. Denn das metrische Gewand und die Stoffwahl ließen eine gewisse Verwandtschaft vermuten, nicht nur mit Hofmannsthal, sogar mit seinen unmittelbaren Nachfolgern. Auch Ernst liebt antike Stoffe, auch er schrieb ein Drama „Ariadne auf Naxos" (1912). Ernst und Stucken dichteten von Ritter Lanval, Ernst und Hardt von Ninon de l'Enclos. Und wenn Hardt eine „Gudrun" brachte, so legte Ernst eine „Brunhild", Lublinski „Gunther und Brunhild" vor. Allein gerade Ernsts „Brunhild" nähert sich der Form des „Königs Ödipus", schiebt den umständlichen Menschenreichtum der Sage und das weite Gebiet, auf dem sie spielt, der Vorgeschichte zu und läßt Brunhild zuletzt sich selbst richten wie Ödipus. Noch besser bezeichnet „Demetrius" (1905) die Absichten Ernsts. Tatsächlich liegt der Stoff von Schillers letztem Werk zugrunde, das viele zu Ende führen wollten, auch Hebbel. Doch der Vorgang ist, um in möglichster Reinheit und mit Verzicht auf alles zeitlich Bedingte strengste innere Notwendigkeit zu gewinnen, nach Sparta und ins zweite Jahrhundert vor Christus verlegt. Um nur das Allgemeingültige für die tragische Darstellung herauszulösen, entkleidete einst Lessing alte tragische Gestalten ihres Zeitgewandes und hüllte sie in das Gewand seiner Gegenwart. Ernst geht in gleicher Absicht den entgegengesetzten Weg. Lessing gelangte von Medea zu dem bürgerlichen Schauspiel „Miß Sara Sampson"; Ernst meidet das bürgerliche Drama und seine ungebundene Rede auf dem Wege zu seiner strengen Form.

Paul Ernst hatte naturalistisch begonnen, Lublinski rang sich nur allmählich zu Ernsts Standpunkt durch, am schwersten ist Scholz' dramatische Leistung dem Glaubensbekenntnis von Ernst anzupassen. Seine „Gedanken zum Drama" (1904) kämpfen allerdings an der Seite Ernsts. Sie enthalten eine brauchbare Begriffsbestimmung des Tragischen: Tragik entsteht, wenn ein wertvoller Mensch gerade in sich Grund und Anlaß seines Unterganges trägt. Sie stellen den Begriff des „sich selbst setzenden Konflikts" fest und suchen ihn auf Hebbels Lehre zu gründen. Doch sogar Lublinski mußte zugestehen, daß Scholz dem oberflächlichen Blick als Neu-

romantiker und Symbolist erscheinen könne, daß sein „Jude von Konstanz" und seine „Meroe" (1905—06) symbolisches Gesicht und dramatisch-architektonische Organisation noch nicht zur Einheit zwingen.

Vielleicht noch entschiedener als durch seinen Kampf für eine reine und strenge Form wurde Ernst durch die sittliche Wendung, die er der Tragödie zurückgeben will, zum Johannes kommender Kunst. Den schlimmsten Feind alles Tragischen nannte er die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Wenn es keine allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gebe, dann gebe es keinen sittlichen Konflikt, mithin auch keine Tragik mehr, sondern nur noch ein Verstehen. Unzweifelhaft traf Ernst mit diesem Einwand die Grundanschauung nicht nur des Naturalismus, auch des ganzen positivistischen Zeitalters. Welche Partei recht hat, kommt nicht in Frage. Aber ganz gewiß nahm Ernst der Jugend unserer Tage einen ihrer wichtigsten Gedanken vorweg, den entscheidenden Vorwurf, den sie gegen die Dichtung ihrer Vorgänger erhebt, den Grundsatz, den sie in ihren eigenen Schöpfungen verwirklicht. Hier kündigt sich schon der Wunsch nach einer geschlossenen Weltanschauung an, hier wird sie wie heute zur unentbehrlichen Voraussetzung dichterischen Gestaltens erhoben.

Trotzdem scheint keiner der Jüngsten sich auf den Neuklassizismus zu berufen. Und so findet Paul Ernst auch nachträglich nicht die Anerkennung, die seinen Werken bei ihrem ersten Auftreten vorenthalten wurde. Mitten in der Zeit einer noch aufsteigenden Eindruckskunst erschienen sie in ihrem Verzicht auf die reichen Farben der Eindruckskunst und auf deren seelische Bewegtheit zu arm an Leben. Die schlichten Linien klassischer Baukunst der Tragödie kamen neben der lockeren Gestalt der herrschenden Dramen ebensowenig zu ihrem Recht. Wenn ein Dichter, der dem Neuklassizismus fernstand wie Wilhelm Schmidtbonn, in seinem „Grafen von Gleichen" (1908) einen vorübergehenden Erfolg erzielte, so lag es immer noch mehr an seiner Stimmungskunst als in dem Versuche, eine strenger zusammengefaßte Handlung zu schaffen.

Noch eine andere Gestaltungsmöglichkeit setzte sich gleichfalls zu Gerhart Hauptmann in Widerspruch. Sie wurzelt in der Überzeugung, daß echteste und eigentlichste deutsche dramatische Form weder von den Klassikern, noch von Hebbel, noch von Hauptmann erbracht worden sei. Vielmehr blickt den Anhängern dieser Überzeugung, was sie ersehnen, entgegen aus Werken des Sturms und Drangs, zunächst aus den Versuchen von Goethes unglücklichem Jugendgenossen Lenz, dann aus Arnim, Grabbe und Büchner. Nur zeitweilig näherte sich der junge Hebbel dieser Gruppe.

Dem Drama der Heimatkunst steht das alles ziemlich fern. Zeitigte

sie Gutes auf dem Gebiet der Erzählung, so erhob sie sich auf dramatischem Feld nur selten über das sogenannte Oberlehrerdrama. Sie bleibt da zu äußerlich romantisch, um der Romantik der Lenz, Arnim, Grabbe, Büchner nahezukommen. Selbst Friedrich Lienhard trifft nicht immer diesen romantischen Ton.

Auch solche Romantik ist Eindruckskunst. Ja, sie spiegelt das Wirrsal des Lebens und den vorübereilenden Augenblick schon mit überraschender Erfassungsfähigkeit. Doch sie zielt nicht schlechtweg auf Realismus. Sie entspricht dem Wühlen und Grübeln der deutschen Seele, sie ist deutsch humorvoll, sie steigert sich zu romantischer Ironie, sie hat eine unverkennbare Neigung zur Groteske. Ihre gesamte Haltung nähert sich der inneren Bewegtheit des Barocks.

Gerhart Hauptmanns Bruder Karl ist von solchem deutschen Lebensgefühl beseelt. Herbert Eulenberg wirkt zuweilen wie ein wiedergeborener Lenz, der junggoethischer Art noch verwandter ist. Er liebt ein andermal romantisches Gaukeln der Phantasie. Franz Dülbergs „Korallenkettlin" (1906) ist innerlich verwandt mit Arnims Art. Grell und bunt ist das alles. Es bewegt sich zwischen engem Anschluß an die Wirklichkeit und freiem Schweifen phantastischer Träume. Es vergreift sich gern am Philister und erschreckt ihn durch tolle Purzelbäume. Es ist jetzt tiefsinnig symbolisch und gleich darauf heißblütig leidenschaftlich. Es übertreibt wie die Groteske und es sucht wiederum auch den zartesten Ausdruck eines reinen und ungebrochenen Gefühls.

Karl Hauptmann, Gerharts älterer Bruder, begann 1894 Dichtungen zu veröffentlichen, zu einer Zeit, da Gerhart schon nach schweren Kämpfen entscheidende Siege erfochten hatte und seine Kunst als etwas ziemlich Festumschriebenes im Bewußtsein der Zeit lebte. Karl Hauptmann hatte es nicht leicht, den Eindruck einer Wiederholung des Bruders zu überwinden. Man spürte in seinem Versspiel „Die Bergschmiede" (1902) neben Anklängen an Gerharts Schlesien und an die „Versunkene Glocke" zwar auch etwas anderes und Eigenes, doch mehr Sonderlichkeit als dramatische Kraft. Aber eine kleine Gemeinde vertrat die Ansicht, daß Karl der eigentliche, der große Hauptmann sei. Neben der Sicherheit, mit der sein Bruder sich auf der Bühne bewegt, erweckte er bis vor kurzem den Eindruck eines bewußten Dilettanten, den es wenig kümmert, ob er der Bühne gerecht wird oder nicht. Gerharts Form ist locker, Karl neigt zu einer Formlosigkeit, die dem Spielleiter Mühe macht, dem Leser nicht entgegenkommt. So harmlos wie die „Rebhühner (1916) scherzen nur Gerharts stoffverwandte „Jungfern vom Bischofsberg" (1907). Doch bringen die „Rebhühner" in eine Idylle, die etwas von der Stimmung Jean Pauls hat,

auch etwas von der Kunst Jean Pauls und seiner Gefolgsleute, Sonderlingsnaturen mit grotesken Zügen lebensfähig zu machen. Weltfremde, die selbst kaum ahnen, wie ganz anders sie sind als die übrigen Menschen, Träumer, die aus ihrer scharfumschriebenen Eigenheit die Welt lächelnd grüßen, glücken dem Schöpfer des Lächlers Einhart gut. Sie haben mehr Mark in ihren Knochen als die gemütsseligen Menschen Max Jungnickels, deren Stammbaum gleichfalls auf Jean Paul zurückgeht.

Auch in der „Langen Jule" (1912) erscheint ein Vertreter dieser Menschengattung, im Mittelpunkt aber steht eine weibliche Machtnatur, rücksichtslos noch gegen ihren Vater im Kampf um ihr Recht, ein Gegenstück zu Shakespeares Richard III. und wie er zuletzt schier handgreiflich gequält vom Gewissen. Naturalismus und Visionäres ballen sich zu Wirkungen zusammen, die ins Übermächtige gehen. Zu dräuenden Gesichten stieg unmittelbar vor dem Weltkrieg die mahnende Auftrittfolge „Krieg, ein Tedeum" empor. Nun hatte sich Karl Hauptmanns Phantasie mit ihrer Neigung zu mittelalterlich apokalyptischen Schreckbildern endlich durchgesetzt. Etwas von der Stimmung des „Tedeums", die heute wieder begreiflicher und nachfühlbarer geworden ist als zu Beginn des Weltkriegs, tönt noch nach in den Bildern „Aus dem großen Kriege"; sie zeigen, wie das erste Kriegsjahr sich in Karl Hauptmann spiegelte, in einem Dichter, der nur Liebe und nicht Haß künden kann, der aus Liebe zur eigenen Scholle Kampfrufe ertönen läßt und in der machtvollsten Schöpfung der Sammlung, in der „Kathedrale", die Tragik des Hasses erfaßt, den der Krieg wachruft. Schon diese beiden dramatischen Bücher vom Krieg bewähren, wie weit Karl Hauptmann aus Eigenem an die Gesinnung der Allerjüngsten herangekommen war. Wenn jetzt einer aus diesem Kreise feststellt, wie stark prophetisch auf ihn und auf seine Altersgenossen der Lebenskomplex von Karl Hauptmanns Menschentum wirkte, so bestätigen das burleske Trauerspiel „Tobias Buntschuh" (1916) und das Spiel „Gaukler, Tod und Juwelier" (1917) nur noch ausdrücklicher ihren Zusammenhang mit der kühnen Mischung von Tragik und Groteske, klirrender, sinnenberückender Bewegtheit und tiefaufwühlender Erschütterung, die mehr und mehr in jüngster Dichtung sich durchsetzt. Die dramatische Wucht, die in Karl Hauptmanns Anfängen durch lyrisches Gaukeln der Phantasie noch nicht hindurchdringen konnte, ist jetzt von ihm erreicht.

Herbert Eulenberg, mehr als zwanzig Jahre jünger, ist heute den Allerneuesten noch nicht so nahe gerückt. Noch immer läßt er seine Phantasie ins Grenzenlose spielen. Wenn Nahverwandtes überhaupt so scharf sich scheiden läßt, so ist Karl Hauptmann deutscher, berührt Eulenberg sich enger mit den Lieblingen der deutschen Romantik, mit Shakespeares

Komödien der Art von „Was ihr wollt". Etwas wie Eulenbergs „Alles um Liebe" (1910) träumte Büchner, als er „Leonce und Lena" schrieb. Aber Eulenbergs Menschen sind von stärkerer Glut erfüllt, auch als die Menschen von Büchners „Danton"; nur „Wozzeck" reicht an die Macht der Leidenschaft heran, von der in Eulenbergs „Anna Walewska" (1899) Graf Walewski, in „Leidenschaft" (1901) Edgar und Irene erfüllt sind. Dem Naturalismus von Anfang an abhold, blieb Eulenberg in diesen ersten Versuchen immer noch der Wirklichkeit näher. Das Offiziersstück „Leidenschaft" berührt sich sogar, doch flüchtig genug mit der Darstellung militärischen Friedenslebens im gleichzeitigen Milieudrama. Aber schon die Bühnenanweisung „Das Stück spielt in Deutschland, wo und wann ihr wollt" bezeugt, daß Eulenberg alles eher als Zeitzustände malen und anklagen will. Das trennt ihn noch von den „Soldaten" des Stürmers und Drängers Lenz. Gleichwohl hat gerade „Leidenschaft" etwas von der auflösenden Sinnlichkeit, die von Lenz meisterlich getroffen wird. Nähere Prüfung entdeckt freilich bald, daß Eulenberg zwar wie Lenz nicht vor Derbem, ja Rohem zurückschreckt, aber dem Ton des jungen Goethe, nach dessen lebendurchwogter Fülle Lenz vergeblich rang, überraschend nahekommt. Edgar hat etwas von den Sturm- und Dranggenies aus Goethes Hand, von ihrer Sehnsucht nach starkem Erleben, von ihrer Rücksichtslosigkeit, aber auch von dem Zauber ihrer betörenden Rede, dem die Liebende rückhaltlos verfällt.

Glühende und blühende Rede scheidet Eulenbergs Dichtungen vom Naturalismus, der zwar nicht wortkarg, aber mit Willen eintönig gewesen war. Inzwischen hatte Gerhart Hauptmann seinen Versen einen mächtigeren Schwung der Worte, Hofmannsthal seinen Dramen die Musik seiner Sprache geliehen. Doch üppiger und bildreicher ist Eulenbergs Rede, vor allem unbekümmert um die Frage, ob solch überschwellender Reichtum dem Menschen, dem Augenblick, dem dramatischen Zusammenhang dient. Auch Alfred Kerr kann nur auf Arnim hinweisen, um diese sorglose Kunst ungebunden hinströmenden Reichtums zu bezeichnen und um zugleich vor ihren Gefahren zu warnen. Vers und ungebundene Rede, zuweilen shakespearisch in einem Drama nebeneinander verwertet, nehmen die seelisch gesteigerte Haltung neuester Dramatiker vorweg.

Doch Eulenberg legt mehr Gewicht auf Seelenkunst. Sein „Münchhausen" (1900) und sein „Ritter Blaubart" (1905) suchen wie Gerhart Hauptmanns Bearbeitungen alter weitverbreiteter Stoffe nach der wahren Deutung einer legendenhaft unwahr überlieferten Persönlichkeit. Freilich geraten dem leidenschaftlich vorwärtsdringenden Eulenberg solche Umdeutungen leicht wie völlige Umstülpungen. Zarter greift seine Kunst

in das feine Gewebe seelischer Vorgänge, wenn seine „Belinde“ (1912), die ihren Gatten für tot hält und in liebevoller Erinnerung an ihn neuer Liebe sich hingeben will, den vermeintlich Toten wieder vor sich erblickt und zwischen ihm und dem andern wählen soll. Kein neuer Stoff, aber in Eulenbergs Hand wird er zu einem tiefempfundenen Abbild weiblicher Gefühlsverwirrung, die nur im Tode Erlösung findet. Belinde ist die Schöpfung eines Dichters, der seine Geschöpfe liebt und wiederum wie Arnim ihnen seine Liebe ausdrücklich bekennt. „Wie lieb ich dich...“ beginnen die stanzenartigen Strophen, die vor dem Stücke stehen. Belindens Bruder, gedacht als Steigerung ihres eigenen Wesens, „ein Mensch von letztem Adel“, wie ihn das Personenverzeichnis nennt, bringt durch groteske Gebärden den gaukelnden Ton der träumerischen Sonderlinge Shakespeares in die Welt Belindens. Eine komische Episodenfigur dient weiterer Abstufung der Töne. Der Bau des Stücks ist fester als in Eulenbergs älteren Versuchen. Dagegen gibt sich der „Frauentausch“ (1914) ausdrücklich als phantastisches Spiel und gefällt sich wieder in unvermittelteren Gegensätzen. Eine seelische Frage steht auch hier im Mittelpunkt. Treibt Eulenberg mit ihr sein Spiel, um zu beweisen, daß auch ihm Seelendramatik allmählich minder wertvoll wird?

Zu den jüngsten Leistungen der Richtung Karl Hauptmanns und Eulenbergs zählen Paul Kornfelds „Verführung“ und Hanns Johsts „Junger Mensch“ von 1916. Sie stehen schon im Zeichen Frank Wedekinds.

Die Welt Frank Wedekinds bedeutet die höchste Steigerung ins Groteske. So wenig deutsch seine Menschen sich geben, so ausgesprochen sein Wille ist, die Hefe der internationalen Gesellschaft zu vergegenwärtigen, wie unbedingt er die allerneuesten seelischen Verirrungen dem Zeitalter abzulauschen liebt: er ist doch eine Höchststufe der Bahn, auf der einst Grabbe und Büchner gingen. „Frühlings Erwachen“ nahm schon 1891 den balladenmäßig skizzenhaften Stil von Büchners „Wozzeck“ auf. Der „Erdgeist“ von 1895 und seine viel jüngere Fortsetzung greifen weit hinaus über den Wirklichkeitssinn des Naturalismus. Sie überholen den jüngsten deutschen Roman und seine Neigung zur Schauerromantik. Die derben Linien dieser Groteskkunst gemahnen schon an Gebräuche einer Sondergruppe expressionistischer Maler. Die übermächtige innere Spannung des Barocks drückt sich bei Wedekind noch fühlbarer als in seinen Gegenwartsstücken aus, wenn sein „Simson“ (1914) die Sinnenqual des Mannes, von der fast immer Wedekind zu dichten hat, ins Heroische steigert und die Versform übernimmt.

Am 19. Mai 1812 schrieb Goethe an Zelter über den Stoff des Simson und über dessen dichterische Verwertbarkeit. Er fand in der alten Mythe

eine der ungeheuersten: eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt, die rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich, bei wiederholtem Verrat, sich jedesmal in Gefahr weiß; diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt. Goethe nahm einen guten Teil von Wedekinds Drama mit dieser Deutung vorweg. Und nicht bloß von „Simson". Delila hat Vorstufen und Verwandte in Wedekinds Dramen. Lulu im „Erdgeist" verkörpert schon und vielleicht noch lebensvoller als die alttestamentarische Dirne das Weib, das ganz nur übermächtiger Trieb der Sinne ist und zugleich rettungslos betörend und zerstörend den Mann an sich kettet. Ja, Lulu kann ihre Macht nicht nur an Kraftnaturen, auch an seelisch Verfeinten bewähren. Chaotischer noch als in Delila wogt es in ihrer Seele. Delila ist die Dirne, die nie nur einem einzigen gehören kann, die aber noch etwas wie mütterliche Zuneigung für ihr Opfer hat. Verworfen ist sie und doch fast unschuldig in dem Bewußtsein der Selbstverständlichkeit ihres Verhaltens. Etwas Ungebrochenes mischt sich in ihr mit ausgeklügelter Verschmitztheit. Lulu schillert in reicheren Farben: von echter Zuneigung bis zu ahnungsloser Gleichgültigkeit gegen qualvoll Leidende, von hündischer Unterwürfigkeit zu rücksichtsloser Herrschsucht durchläuft sie die Zwischenstufen. Wetterwendisch und treu, geht sie von Mann zu Mann weiter und tötet den, den sie allein liebt. Sein Sohn sinkt mit ihr immer tiefer, sie wird Straßendirne und er ihr Zuhälter. Ein dämonischer Zauber strahlt noch jetzt von ihr aus, noch Frauen erliegen ihm. Echter Wedekind ist der Ausgang: Jack der Aufschlitzer tötet in London Lulu und ihre widernatürliche Geliebte.

Schnitzler hatte in seiner Beatrice etwas Verwandtes festzuhalten versucht. Die Luft einer Renaissance, die schon zum Barock neigt, bot er auf, um ein solches Weib wahrscheinlich zu machen, überdies noch die Zwangslage einer Umgebung, in der etwas wie ein jüngster Tag angebrochen ist. Wedekind bleibt in der nächsten Gegenwart. Seine Lulu tritt als Gattin eines Mannes von Amt und Würden zum erstenmal auf die Bühne. In solchen überstiegenen Gegensätzen gelangt Lulu zu bezwingenderer Lebendigkeit als Beatrice, ein Weib aus der Welt Hofmannsthals, der ihr Leben gelebt wird, die es nicht lebt. Neben solchem Gewährenlassen wirkt Lulu wie eine unwiderstehliche Willensnatur.

Ist auch Wedekinds Delila dieser Lulu nicht ganz gewachsen, so greift Wedekind seinem Simson tiefer in die Seele als den Männern, an denen sich Lulu auslebt. Simson ist letzte und schmerzlichste Enthüllung von Wedekinds Seelenleid: Wedekind, der die Philister bekämpft, sein Heiligstes in diesem Kampf preisgibt und ihnen nur zum Spott dient, verhöhnt

und geschändet wird und, eine Heldennatur, sich wie die komische Figur im Zirkus verlacht sieht. So empfindet sich Wedekind selbst. In diesem blutigen Spötter herrscht eine fast rührselige Überempfindlichkeit. Wirklich wollten nicht bloß die sorglosen Genießer des Lebensbehagens, auch ernste Betrachter in ihm nur eine Art Zirkusdirektor erblicken, dessen rohe Improvisationen in steifem Papierdeutsch billigste Knalleffekte erzielten mit den landesüblichen Typen des Zirkus, mit Akrobaten und Clowns, mit einem Herkules und mit einer Primadonna, die alle Darsteller in sich verliebt macht. Gegen solche Anklagen konnte Wedekind sich gar nicht genug tun in steter Betonung seiner sittlichen Ziele. Immer wieder brachte er sich in Gestalten seiner Stücke auf die Bühne, um seine Widersacher eines Bessern zu belehren. Ein König wird gestürzt, wird Hofnarr seines Überwinders und erklärt, sein Fach sei die große ernste Tragödie. In „Hidalla" will Hetmann eine neue Sittlichkeit durchsetzen, deren höchstes Gebot Schönheit ist. Man nutzt ihn zu guten Geschäften aus oder macht ihn zum dummen August. Den sittlichen Erwecker stempelt die Welt zum Hanswurst: so faßte Wedekind die Tragik seines eigenen Lebens. Sie wurde ihm zum Mittelpunkt seines Schaffens.

Hebbel und Ibsen wehrten sich gegen eine Umwelt, die sie um jeden Preis zu Gedanken- und zu Tendenzdichtern machen wollte. Wedekind war unglücklich, weil man ihm nicht zielweisende Gedanken zutraute. Lag nicht eine völlige Verkennung des Wesens der Groteske zugrunde und ließ der große Ironiker Wedekind sich nicht durch solche Verkennung seinen Humor zerstören, ja sein Gefühl für das Groteske verwirren? Groteske wurzelt von vornherein in einer ausgesprochen sittlichen Anlage. Nur eine Zeit, für die sogar Wilhelm Busch bloß ein belustigender Spaßmacher war, konnte das übersehen. Sie war der Groteske zu sehr entwöhnt. Groteske trieben Grabbe und Büchner, weil sie sich in Widerstreit zur Sittlichkeit ihrer Umgebung fühlten, trieb aus gleichem Grunde zuweilen schon die Romantik, trieb vor allem der junge Schiller dank seiner ausgesprochen sittlich wertenden Anlage. Groteske mischt Tragik und Komik, um Wahrheiten zu enthüllen, die zu herb sind, als daß sie ohne Brechung erträglich wären. Deutsche Romantiker träumten von einem Drama, in dem Tragisches das höchste Komische, Komisches das höchste Tragische gebären sollte. Sie beriefen sich auf Shakespeare, aber auch auf deutsche Puppenspiele. Heine stellte in einem Brief vom 12. Oktober 1825 fest, das Ungeheuerste, Entsetzlichste, Schaudervollste ließe sich, wenn es nicht unpoetisch werden soll, nur in dem buntscheckigen Gewand des Lächerlichen darstellen. Auch Heine dachte an Shakespeare, der in „Lear" dem Narren das Gräßlichste in den Mund lege, dann an das Puppenspiel.

Wedekinds Spiele, schon „Frühlings Erwachen", sind dem Puppenspiel verwandt. Tod und Selbstmord sind ihnen etwas Selbstverständliches, um dessentwillen nicht viel Aufhebens gemacht wird. Oder ein feierlich in Szene gesetzter Selbstmord bleibt im letzten Augenblick ungetan. Komisch kann das alles wirken. Die Beweglichkeit der Puppenspielbühne herrscht auch in äußerlichen Vorgängen. Verkleidungen, Umkleidungen, waghalsige Gauklerkunststücke, Menschen, die sich verbergen und unversehens aus ihrem Versteck hervorkommen: alles geht bei Wedekind vom Puppenspiel schon weiter zur zeitgemäßern Form des Kinematographen. Etwas traumhaft Unwirkliches vermählt sich mit Vorgängen, die in naturalistischer Deutlichkeit vergegenwärtigt worden sind.

Hinter solcher Groteskkunst, die mit dem Leben ihr Spiel treibt, steht Wedekinds heißer Drang nach sinnebeglückender Schönheit. Er sehnt sich nach der Sittlichkeit, die zur Schönheit wird. Er kann sie freilich nur denken und nicht verwirklichen, oder aber er gerät ins Dirnenhafte, wenn er sie durchführt. Wieder einer, der vom Dritten Reich träumt und mit Willen die Gefahren dieses Traums übersieht, obwohl sie schon von Ibsen aufgedeckt worden waren. Auch Wedekind möchte das Fleisch emanzipieren. Durchaus nicht neu ist seine Überzeugung, daß die äußerliche Schamhaftigkeit, die von der bestehenden Gesellschaftsordnung gefordert wird, nur zu krankhaftem Laster führt. Schon Friedrich Schlegels „Lucinde" und Schleiermacher hatten Gleiches verfochten. Bis zu Hauptmanns „Ketzer von Soana" klingt das nach und wird künftig noch lange nachklingen. In Wedekind ist der ganze Umkreis von Gedanken, die im 19. Jahrhundert sich mit dem Traum vom Dritten Reich verbanden, zur chaotischesten Gärung gelangt. Solche Gärung dichterisch zu spiegeln, blieb ihm nur die übertreibende Kunstform der Groteske, blieb ihm nur der spitze Hohn, der in der Sünde bloß eine pathetische Bezeichnung für schlechte Geschäfte erblickt.

Die Schönheit, zu der die Sittlichkeit sich erheben soll, ist für Wedekind verkörpert im Weibe. Dieses schöne Weib erlebt er mit krankhaft überreizter Sinnlichkeit. Der Dichter Wedekind fühlt das lockende Weib, wie von seinem Simson seine Delila, wie Lulu von seinen Männern gefühlt wird. Er ist krank vor Sehnsucht und verdenkt der Verführerin zugleich, daß sie ihm seinen Traum vom Dritten Reich zernichtet. Und so zerstört er sie selbst. Hier geht die Groteske aus der Welt des Humors heraus. Hier und nicht bloß in der höheren Achtung, die der Durchschnittsmensch dem Ernsten zuungunsten des Humors entgegenbringt, liegt der Grund von Wedekinds Wunsch, als Tragiker hingenommen zu werden. Dieser Ironiker hat in sich eine Grenze, über die seine Ironie nicht hinaus kann.

Wedekind verrät, wie schwer es war, Ibsen zu überholen, wenn im Drama Gesellschaftskritik getrieben werden und dabei das Verhältnis zwischen Mann und Weib im Mittelpunkte stehen bleiben sollte. Jüngste deutsche Dichtung schiebt endlich dies Verhältnis in den Hintergrund und gewinnt schon durch diesen Entschluß freiern Spielraum. Wedekind beweist wie die Ausländer Bernhard Shaw, Oskar Wilde und August Strindberg, daß nach Ibsens strenggeordnetem tragischem Kosmos auf seinem Boden nur noch chaotische Auflösung wie etwas Neues wirken konnte. Nur so war Ibsen zu übertrumpfen. An die Stelle seines Ernsts trat bei Wedekind, bei Shaw und Wilde, zuweilen sogar bei Strindberg das zittrige und flirrende Licht der Ironie, bei allen vier eine Übersteigerung seiner Satire.

Ibsen stellt in der „Wildente" und in „Rosmersholm" den Idealisten, die in dieser Welt scheitern, die Weltgewandten gegenüber, denen im Leben alles wie ein Spiel glückt. Neu war nicht die Gegenüberstellung, neu war die Abtönung der gegensätzlichen Gestalten, die in Vater und Sohn Werle, in Mortensgaard und Rosmer aufeinandertrafen. Bei Wedekind werden auch noch Naturen von Mortensgaards Schlag übertölpelt, sie finden ihren Meister: der gerissene Vater Schön in Lulu, der Hochstapler Marquis von Keith in Konsul Casimir.

Erhard Borkman schüttelt alle Verpflichtungen, die er gegen seinen Vater, seine Mutter und gegen Ella Rentheim hat, leichten Herzens ab und zieht hinaus, um sein junges Leben zu genießen. Pietät auch gegen die heiligsten Wünsche seiner Mutter ist ihm fremd. Das steigert sich bei Wedekind und bei seinen ausländischen Nachbarn zu einer stehenden Gebärde. Verwandtschaftliche Beziehungen sind ihnen die Brutstätte schnöder Verhöhnung. Kinder haben grundsätzlich keine Achtung vor den Eltern. Zag und gedämpft erscheint daneben, was über die Grenzen des Vierten Gebots in Anzengrubers Volksstück gesagt wird. Zwischen Mann und Weib herrscht vollends ein Kampf auf Leben und Tod. Strindberg macht diesen Kampf zum Angelpunkt seiner Dichtung. Er bekämpft die Frau in bewußtem Gegensatz zu Ibsen, entgeht also auch nicht dessen Banne.

Am ungebrochensten waltet bei Shaw ironischer Humor. Der Ire Shaw scherzt trotz aller Schärfe harmloser als Wedekind. Den Schritt, der das Erhabene vom Lächerlichen trennt, tut er grundsätzlich immer. Vielmehr ist das Erhabene, ist alles, was nach Pose schmeckt, ihm von vornherein lächerlich. Das Unzulängliche aller menschlichen Zustände ist bei ihm stets das bedingende Ereignis. Travestie steckt in seinen Spielen, auch wenn sie sich nicht als Travestie geben. Er sieht so tief in seine Menschen hinein, daß seinem Julius Cäsar vor seiner eigenen Gottähnlichkeit bange werden kann. Er entlarvt mit leichterer Hand die Kleinen,

die sich wie Helden aufspielen. Shaws Ausgangspunkt war der Kampf gegen englische Verklärung des Feigenblatts. Er leitete ihn weiter zu aristophanisch freiem Scherz über das gewollt Große und Feierliche. Gut irisch ist sein Humor nur trockener als der aristophanische. Und in dem Athen des Aristophanes durfte manches auf der Bühne gesagt werden, was auch Shaw nicht zu sagen wagt.

Shaw gewann in Deutschland rascher Bewunderer als Wedekind. Manche gelangten nur auf dem Umweg über Shaw und Wilde zu Wedekind. Heute ist Strindberg beliebter als alle drei und zählt zu den Meistaufgeführten in Deutschland.

Strindbergs Schaffen ist so vielgestaltig, daß sich schwer erkennen läßt, was an seinen Werken den Deutschen eigentlich lockt. Mit Händen zu greifen ist sein Kampf gegen die Frau, die sich als Ebenbürtige neben den Mann stellt und Mannesarbeit treiben will. Ibsen und Björnson, die für die sogenannte Emanzipation der Frau eingetreten waren, erscheinen ihm als Schwächlinge und Toren. Allein die Frau ist ihm überhaupt, auch wo nicht die Frage ihrer geistigen Ansprüche sich stellt, die unerbittliche Vernichterin des Mannes. Es ist bei Strindberg wie Verfolgungswahn. Zugrunde liegt eine seelisch verfeinte und ins Krankhafte spielende Sinnlichkeit, die wie bei Wedekind den Mann zurücklockt in die Fesseln seiner Verderberin. Staunen erweckt die Offenheit, mit der eigenes Erleben die letzten Verhüllungen bei Strindberg abwirft und sich der Welt bekennt. Da steht er unmittelbar neben den großen Selbstenthüllern vom Schlage Rousseaus. Mit Rousseau verwandt ist Strindberg auch in seiner Kampflust, in seinem Mute, sich ringend mit einer Welt zu messen. Er ist ein großer Hasser, ein stolzer Verächter. Nur verrät er gern, wieviel Schmerz ihm sein unwiderstehlicher Drang zum Kämpfen bringt. Er schiebt seine eigene Tragik unentwegt in seinen Dichtungen vor die Augen anderer. Diese Tragik ist vor allem ein Nichtbeharrenkönnen. Strindbergs fortwährende Wandlungen, die ihn heute zum Anwalt des Katholizismus, morgen zum Herold Luthers machen, entsprechen seinem Erleben, wie es sich in seinen Romanen kundgibt. Die Romane erzählen sein eigenes Dasein in fast unveränderter Gestalt. Tut er einen Schritt nach rechts, so folgt alsbald ein reuevoller Schritt nach links. In langer und schier ermüdender Abfolge schreitet sein dreiteiliges Bekenntnisdrama „Nach Damaskus" diesen Zickzackweg zur Buße.

Strenge Form, wie sie von Ibsen erstrebt wurde, ist solchem Nacheinander fremd. Etwas Stegreifartiges hängt allen Dichtungen Strindbergs an, als ob er, wenn er weiterschreibt, vergessen hätte, was er vorher aufgezeichnet hatte. Darum kann er nur sich selbst zu voller Gestalt heraus-

arbeiten, freilich zu einer Bindung von grellsten Widersprüchen. Andere Menschen nimmt er bloß von dieser oder jener Seite. Sie bleiben vielfach nur Schatten. Seelisches wird zum Wahn, menschliches Schicksal weicht der drückenden Last von Zwangsvorstellungen.

Strindberg fühlte sich schon in seinen naturalistischen Anfängen als Träger einer sittlichen Sendung. Noch in seinen Beichten steckt das Bewußtsein des Anwalts einer kommenden Sittlichkeit. Er bekennt seine verächtlichsten Schwächen im Dienst eines sittlichen Bekennertums. Hier reicht er der jüngsten deutschen Dichtung die Hand. Was Ibsen eigentlich nicht sein wollte, ist er aus voller Überzeugung. Die Relativität des sittlichen Maßstabs, ein Hauptgrundsatz der Eindruckskunst, wird von Strindberg durchaus abgelehnt.

Schon „Nach Damaskus" wirkt in seinem Ausgang wie der Verzicht eines hochgeistigen Menschen auf die Kraft seiner Vernunft. Die „Jahresfestspiele", von denen „Ostern" auf deutschem Boden am bekanntesten ist, vertreten vollends den Standpunkt: „Wer das Reich Gottes nicht empfängt als ein Kindlein..." Vor kurzem wehrte man sich noch gegen solche Kindschaft. Heute flüchtet in schwerer Seelennot eine tieferregte Zeit zu ihr wie zu einem Heiltum.

Ist Strindberg wirklich so ernst zu nehmen? Die wahllose Fülle von Standpunkten, die in den Werken dieses Nichtbeharrers sich jagen, bestätigt mindestens, wie nahe er noch einer Kunst des Augenblicks steht. Etwas von Wedekinds oder Shaws irrlichtgleichem Humor verrät sich in der Leichtigkeit, mit der aus einer Stimmung Strindberg in die entgegengesetzte übergeht. Scheinbar ein Fanatiker, spielt auch er mit seinen Menschen. Einzelne seiner spitzen und witzigen Einakter und Kammerspiele bewegen sich in der Luft der Shaw, Wedekind und Wilde. Es sind ironische Grotesken, die künstlerisch nur einbüßen, wenn sie ins Tragische hinübergespielt werden. Es bleibe offene Frage, ob diese ironischen Grotesken nicht zu ernst genommen werden, ob der Humor, mit dem er seine Menschlein ihr tolles Spiel treiben läßt, nicht vielen entgeht. Was Wedekind sich vergebens wünscht, fiele dann dem nordischen Dichter an dieser Stelle gegen seinen Willen zu: die Sendung eines sittlichen Bekenners.

Ausdruckskunst

Auf jüngste Dramatiker wirkte Wedekind noch beträchtlicher als Strindberg ein. Sie steigern Wedekinds Grotesken zu vollem Ernst. Zeugnis ist Walter Hasenclevers Trauerspiel „Der Sohn" (1914). Dreht sich bei Wedekind wie bei Shaw das Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern um, sagt vollends der Sohn dem Vater, die Tochter der Mutter

unerhörte Wahrheiten höhnisch ins Gesicht, so schreitet Hasenclever weiter zu einer tragischen Übersteigerung des Gegensatzes von Schillers Präsidenten und Ferdinands von Walter, von Philipp und Karlos; aus dem Sohne wird tatsächlich ein Vatermörder. Die Dichtungen von unverstandenen Kindern und Jünglingen bereiteten das vor, aber sie wagten nicht diesen letzten Schritt.

Nur in „Frühlings Erwachen" hatte die Anklage gegen Eltern und Schule so herbe Worte gefunden. Doch auch hier ist das Opfer falscher Erziehung zur Wehrlosigkeit verurteilt. Bei Hasenclever muß sich der Vater von einem Polizeikommissar, den er gegen seinen Sohn aufbieten will, die demütigende Belehrung holen, ein Sohn sei ein Wesen, das dem Vater geschenkt ist und dem der Vater dienen muß. Der Sohn selbst wirft dem Vater vor, er habe unter dem Deckmantel der Erziehung ein Verbrechen an ihm begangen. Er droht ihm mit Vergeltung. Der Vater bleibt unerbittlich. Der Sohn erhebt den Revolver gegen ihn. Vom Schlage getroffen, sinkt der Vater tot zusammen.

Der Glaube, daß die Kluft zwischen Eltern und Kindern unüberbrückbar sei, daß Alter und Jugend sich nicht verstehen können, führte wieder zurück zu dem klassischen Fall solchen Gegensatzes, zu König Friedrich Wilhelm I. und Kronprinz Friedrich. Nicht zwar Hermann Burtes „Katte" (1914), aber Emil Ludwigs gleichzeitiger „Friedrich, Kronprinz von Preußen", Paul Ernsts „Preußengeist" (1915) und Hermann von Boettichers „Friedrich der Große" (1917) möchten den Gegensatz im Sinn beider Parteien erfassen, den Vater ebenso wie den Sohn verstehen. Mit gleichem Streben nach Gerechtigkeit führt Hans Kysers „Erziehung zur Liebe" (1913) zwar schon wie Hasenclevers „Sohn" den Jüngling vor, der längst der Schule entwachsen ist und trotzdem noch die Schule hüten muß. Ihm aber steht nicht nur das Musterbild eines Erziehers gegenüber, zugleich auch ein Mensch, der selbst tief ins Leben hineingeblickt hat und deshalb zuletzt begreift, auch wenn, was er aus eigenen Erfahrungen begreifen muß, ihm ein kaum erträgliches Leid auferlegt.

Gleich Hasenclever kennt Hanns Johst solch schonendes Verfahren nicht. In seinem „ekstatischen Szenarium" mit der Überschrift „Der junge Mensch" (1916) sind die Lehrer unverkennbar als gewollte Karikaturen gezeichnet. Noch sein Roman „Der Anfang" (1917) wahrt in der Wiedergabe von Jugenderinnerungen denselben Ton. Johst liebt noch mehr als Hasenclever das Übersteigerte und gewollt Unwirkliche der Groteske Wedekinds. Hasenclever verwertet es nur in Auftritten, die sich nicht mit organischer Notwendigkeit dem Hauptvorgang seines „Sohns"

angliedern, der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, und die dem Ganzen kaum dienlich sind, es vielmehr aus dem Menschlichen ins Theatralische hineintreiben. Johst ist von vornherein näher verwandt mit Wedekinds greller Farbengebung oder vielmehr mit deren Urbild, mit Grabbe. „Der Einsame, ein Menschenuntergang", nennt sich Johsts Versuch, seinen Liebling Grabbe dramatisch zu verlebendigen in Auftritten, die — wie im „Jungen Menschen" — sich lose aneinanderreihen, ganz wie es bei Grabbe zuletzt zu beobachten ist. Urverwandt mit Grabbe ist Johsts Gebärde, mitten in die Verlogenheit zag und bequem stillschweigender gesellschaftlicher Übereinkunft einen sittlich unerbittlichen Verkünder der Wahrheit zu stellen, nicht einen Gregers Werle, der die Welt bessern zu können meint, sondern einen Weltverächter, der ihr nur den Spiegel vorhält, freilich in dieser Welt schon wegen solcher Ansprüche wie ein Geisteskranker behandelt wird. Das Gewollte und Gemachte Grabbes übersieht Johst so wenig wie die innere Schwäche des Mannes, der in sich einen Heros fühlte. Johst ist kräftiger gebaut, er spielt sich darum auch nicht wie Grabbe als Kraftmenschen auf, um seine Weichheit zu verhüllen. Seinem Grabbe durfte er diesen Zug um so eher belassen, weil er selbst ihn nicht an sich hat.

Am tiefsten blickte in eine Menschenseele, die aus unbedingtesten sittlichen Ansprüchen am Leben krankt und es von sich werfen will, Paul Kornfelds fünfaktige Tragödie „Die Verführung". Auch Kornfeld nähert wie Wedekind seine Menschen der Karikatur. Er läßt schale Wirklichkeit und den Wunsch nach edelstem Menschentum in wechselseitiger Vernichtung aufeinanderstoßen. Tiefe Qual spricht aus jedem Wort eines Menschen, der am Languor Vitae erkrankt ist, dem vom Größten bis zum Kleinsten alles widerwärtig erscheint, diese Zeit, in der ein Haufen Geld mehr wert ist als ein Frühlingstag, diese Welt, in der es Menschen gibt, die keine Menschen, auch keine Tiere, auch nicht etwas Lebloses, nichts von dieser Natur, auch keine Träume sind. Und der zuletzt entdeckt, daß er die Welt nur unglücklich geliebt hat, und sterbend ausruft: „Nochmals will ich genießen, was einzig mein war in der Welt: die Seligkeit des lebendigen Leibs!" Weltschmerz, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von materialistischer Weltbetrachtung überwunden, wie etwas Unreifes beiseite geschoben, loht mit neuer Kraft auf, klagt an mit der Inbrunst Karl Moors und Byrons, ist innerlich aber enge verbunden mit einer andern, neueren Zeit und mit ihrem Lebensgefühl. Kornfeld meidet freilich jeden Bezug auf eine örtlich oder zeitlich näher bestimmte Umwelt. Um den Eindruck der Wirklichkeit oder auch nur der Wahrscheinlichkeit ist es ihm nicht zu tun. Wie breit sein Werk in

leidenschaftlich bewegter Rede hinflutet, es hat doch etwas Balladenhaftes wie Dichtungen Arnims oder Büchners.

Kornfelds entschiedene Abkehr von der Wirklichkeit (er fordert sie auch vom Schauspieler) nimmt seiner „Verführung“ den Eindruck eines vereinzelten seelischen Vorgangs, eines einmaligen tragischen Falls. Merklicher noch gehen andere jetzt vom Einmaligen zum Allgemeingültigen weiter. Das liegt schon in Johsts Titel „Der junge Mensch“. Auch Hasenclever will im „Sohn“ nicht einen ungewöhnlichen Fall, sondern die notwendige Folge durchgehender Zustände zeigen, das unumgängliche Ergebnis der Unterdrückung, die von den Eltern ihren Kindern angetan wird.

In dem Streben, Typisches und nicht Ausnahmefälle vorzubringen, kennzeichnet sich ein wichtiger Zug des neuen Dramas. Die Erforschung und Darstellung seelischer Ausnahmefälle war dem psychologischen Impressionismus lieb gewesen. Ernst Hardts „Tantris der Narr“ ist vielleicht der stärkste Beweis für die Unlösbarkeit der ausgeklügelten seelischen Aufgaben, die sich die Eindruckskunst stellte. Vom Besondern wendet sich die jüngste Dichtung zum Allgemeingültigen. Schnitzler war im „Zwischenspiel“ auf mögliche, aber ungewöhnliche Ergebnisse neuer Auffassung der Ehe und ihrer Pflichten ausgegangen. Mann und Weib scheitern, indem sie eine neue und höhere Sittlichkeit, ein freieres Verhalten in der Frage ehelicher Treue durchsetzen wollen. Schnitzler beschreitet den Weg Ibsens weiter; hatte doch Ibsen die tragischen Gefahren, die dem Vorkämpfer einer kommenden Ethik drohen, mit Vorliebe an einzelnen Fällen dargetan. Noch mehr indes als Ibsen geht Schnitzler auf eine Seltsamkeit seelischer Art aus. Wenn jetzt Anton Wildgans in seinem Schauspiel „Liebe“ (1916) das Verhältnis des Gatten zur Gattin erfassen will, wie es aus den Bedingungen des Lebens der Gegenwart sich gestaltet, so zielt er nicht auf eine Ausnahmeerscheinung, sondern hebt ausdrücklich hervor, daß er ein Leid vergegenwärtigt, unter dem Tausende zusammenbrechen. „Liebe“ und „Zwischenspiel“ greifen gemeinsam die Hemmungen auf, die feinfühligen, geistig hochstehenden Menschen erwachsen, wenn sie sich durch das Überkommene nicht binden lassen wollen. Der Wiener Grundton steigert den Eindruck der Verwandtschaft beider Stücke. Doch, ganz anders als bei Schnitzler, versichert bei Wildgans der Mann dem Weibe, daß rings um sie beide am selben Leid zahllose Menschen leiden. Ebenso zeichnet seine Tragödie „Armut“ (1914) die großen, durchgehenden, typischen Züge verschämter Armut ab. Auf Vereinfachung geht Wildgans aus, er gibt die Fülle der Farben und Striche der Eindruckskunst auf.

Unter den expressionistischen Malern huldigen viele solcher Technik der einfachen und starken Linie, des kräftig herausgearbeiteten und schlichten

Umrisses. Der Maler Oskar Kokoschka verrät in seinen Schauspielen „Der brennende Dornbusch“ und „Mörder Hoffnung der Frauen“, wie er sich die Zeichnung der starken Umrisse in dichterischer Formung denkt. „Der Mann“, „die Frau“, eine Jungfrau, Mutter und Knabe, Männer und Weiber oder Krieger und Mädchen sind die handelnden und sprechenden Personen. Auf Individualisierung ist grundsätzlich verzichtet. Das Vielgestaltige, der reiche Wechsel der Eindruckskunst ist aufgegeben.

Personenverzeichnisse ohne Vor- und Zunamen gehören zu den bezeichnendsten und zugleich zu den fast allgemein gewahrten Zügen des jüngsten Dramas. Hasenclevers „Sohn“ zählt der Reihe nach auf: der Vater, der Sohn, der Freund, das Fräulein, der Hauslehrer, der Kommissar; mit Vor- und Zunamen erscheinen nur vier Nebenpersonen. Sorges „Bettler“ nennt den Dichter, den Vater, die Mutter, die Schwester, das Mädchen usw. Vielleicht am ungebrochensten führen Herwarth Waldens knappe dramatische Epigramme die Bezeichnung mit typischen Begriffen durch: der Vater, die Mutter, die Tochter, oder: der Mann, die junge Frau, der Jüngling, die Dienstmagd, oder: der Mann, der Andere, die Frau des Anderen, die Wirtin.

Zuweilen wird dieser Brauch nur im Personenverzeichnis festgehalten, während innerhalb der Gespräche unversehens Namen auftauchen und der eine oder der andere mit seinem Vornamen angeredet wird. Da gibt sich das Gewollte und Anspruchsvolle solcher typischen Bezeichnungen am deutlichsten kund. Zugleich drängt sich die Frage auf, was ein Personenverzeichnis soll, das Namen verschweigt, die im folgenden Text den Bühnengestalten zugewiesen sind.

Goethe stieß auf starken Widerspruch, als er im Personenverzeichnis der „Natürlichen Tochter“ den einzigen Namen Eugenie brachte und ihn mit den Begriffsbezeichnungen umgab: König, Herzog, Graf, Hofmeisterin, Sekretär, Weltgeistlicher, Gerichtsrat, Gouverneur, Äbtissin, Mönch. Goethe ging durchaus nicht bloß darauf aus, nur typische Gestalten auf die Bühne zu stellen. Vielmehr wollte er durch die verallgemeinernde Benennung Personen maskieren, deren Erlebnisse vielen bekannt waren und die zum Teil noch lebten. Er verschmähte, bloß um der Maskierung willen den Menschen der „Natürlichen Tochter“ erfundene Namen zu schenken. Weit fühlbarer ist die Absicht, durch typische Bezeichnungen den Menschen eines Stücks die Bedeutung selbständiger Erscheinungen zu nehmen, in Sudermanns Spottspiel „Das Ewig-Männliche“ (1896). Diese Königin, dieser Marschall, dieser Kammerdiener sind wirklich bloß Schablonen. Den Marquis in rosa scheidet von dem Marquis in blaßblau nur die Farbe seines Gewandes und die schläfrige Hofdame ist von der

tauben nur durch die Eigenschaften getrennt, die durch die Beiwörter angegeben werden. In diesen Kreis von Personen ohne Persönlichkeit tritt als Vollmensch „der Maler“ hinein, auch er zwar nicht mit Namen bezeichnet, aber keineswegs geneigt, das leere Scheinwesen dieser höfischen Welt anzuerkennen und sich ihm anzupassen. Strindberg begnügt sich in „Nach Damaskus“ oder in den „Jahresfestspielen“ mit Begriffen. Allein er mischt Namen ein, gibt freilich gern die genaueren Benennungen des realistischen Dramas auf und bringt nur den Vornamen. Aufs Typische geht er dabei meist gar nicht aus. Zuweilen soll die verallgemeinernde Bemerkung nur desto mehr auf die eigentümliche und eigenwillige Persönlichkeit aufmerksam machen. Wenn der Held von „Nach Damaskus“ als „der Unbekannte“ erscheint, so gemahnt das fast an eine vorsichtige Ausdrucksweise, die sich vor der Zensur beugt und etwa nicht den geschichtlichen Namen des Herrschers in das Personenverzeichnis versetzt, sondern die allbekannte Gestalt hinter einem ähnlich verallgemeinernden Wort versteckt.

Der Verzicht auf Namen im neuesten deutschen Drama ist sicherlich eine der kenntlichsten Wendungen gegen die einläßliche psychologische Menschendarstellung der Eindruckskunst. Gegen den zeitlich und örtlich bedingten, gegen den Menschen, der durch eine eigentümliche Veranlagung und Umgebung zu ganz besondern Trieben, Wünschen, Handlungen geführt wird, soll in freierer und minder beschränkter Haltung, reiner zugleich und allgemeiner die menschliche Seele ausgespielt werden. Verschwindet so die Fülle der Einzelstriche zergliedernder Seelenerschließung, so drückt sich das seelische Leid desto machtvoller aus. Inbrunst tritt an die Stelle einer emsigen, fast tüftelnden Selbstergründung. Schier eintönig wirkt der dauernde, in Wiederholungen sich abspielende Ausbruch eines ekstatischen Gefühls.

Georg Kaiser, der Vielgestaltige, scheint freilich noch die alten Wege vorzuziehen. Seine „Versuchung“ (1917) straft ibsenisch eine Sucherin nach neuer Sittlichkeit, enthüllt das vernichtende Schicksal eines Weibes, das die Ehe, zunächst die eigene, heben will und sich dabei unrettbar in Schlingen verstrickt. Pastor Rosmer, ins Weibliche übertragen. Noch merklicher ist die Verwandtschaft mit dem „Zwischenspiel“ Schnitzlers. Die „Versuchung“ nennt sich eine Tragödie unter jungen Leuten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts; verrät der Untertitel, daß auch hier nicht ein Ausnahmefall, sondern eine durchgehende Erscheinung gemeint ist? Das Stück wäre gleichwohl eine folgerichtig und Schritt für Schritt entwickelte Seelenstudie, wenn nicht der entscheidende Vorgang und seine unmittelbare Veranlassung zwischen den Aufzügen läge. Kein reiner Ein=

druckskünstler hätte der Bühne das Werden dieses Vorgangs vorenthalten. Der Milliardär von Kaisers „Koralle" ist weit mehr eine durchgeführte Seelenstudie; das Neue liegt an anderer Stelle. Den Milliardär kann sein Reichtum nicht das Trübselige seiner Jugend vergessen lassen. Er wird lieber Mörder und endet lieber auf dem Schafott, als daß er nicht wenigstens für kurze Zeit in sich das Gefühl erzeugte, eine glückliche Jugend hinter sich zu haben. Zwar ist in dem Stück manches auf das typische Leid jedes Emporkömmlings angelegt. Aber das Ausgeklügelte und Seltsame des Seelenvorgangs überwiegt.

Neu ist an der „Koralle" der Verzicht auf seelische Beleuchtung der Liebe. Das ist ja ein grundlegender Unterschied zwischen den Jüngsten und der ältern Tragik nicht bloß Hauptmanns, schon Hebbels und Ibsens, selbst Wedekinds und Strindbergs. Auch Reinhard Sorge, Hasenclever, ja Wildgans schieben Liebe zum Weib, zuweilen das Weib überhaupt in den Hintergrund. Die Frau erlebt mit, sie hilft aufopferungslustig in Augenblicken schwerer sittlicher Entscheidung, aber sie ist nicht länger kraft der Leidenschaft, die sie im Manne wachruft, dessen Schicksal.

Noch in einer Tragödie der Liebesleidenschaft wie in Friedrich Sebrechts „David" (1918), die nicht wie Reinhard Sorges gleichnamiges Drama das ganze Leben des biblischen Königs, sondern nur seine Liebe zu Bathseba darstellt, gewinnt das Verhältnis von Mann und Weib eine neue Wendung. Wie in Hauptmanns Drama „Kaiser Karls Geisel" ringt eine große Herrschernatur um eines Weibes willen. Den Kaiser Hauptmanns quält minder das Gewissen als die Unfähigkeit, eine Mädchenseele zu begreifen, die ihn lockt. Wenn er, ähnlich wie Michael Kramer, angesichts der Toten endlich begreift, ist er befreit und findet sich selbst wieder. Bei Sebrecht ist für David an Bathseba nichts, was seelische Rätsel aufgäbe. Dafür steht die Gewissensfrage im Vordergrund. David meint, daß etwas wie ein Gottesurteil für ihn und gegen Uria entscheide und ihm sein Recht auf Bathseba bestätige. Sobald er erfährt, daß nur er selbst den Tod Urias verschuldet hat, gibt es für ihn bloß noch Verzicht und Buße. „Kaiser Karls Geisel" ist vom Standpunkt der Relativität aller Sittlichkeit gesehen. David möchte Böses in sich überwinden und dem Guten treubleiben.

Sittliches Ringen nach einer Weltanschauung ist folgerichtiger als in irgendeinem Drama der Eindruckskunst zum Rückgrat einer Tragödie gemacht in Max Pulvers Schauspiel „Alexander der Große" (1917). Eine Frage, die der jüngsten Dichtung besonders wichtig ist, trägt das Stück: wer ist größer, der Held oder der Heilige? Alexanders zweites Ich, Hephaistion, fragt einen Wahrsager, ob Alexander Held bliebe, wenn er

sein Eigenwesen ganz durchschaute. Ihm wird die Antwort: „Er würde mehr. Er überwände sich und schüfe da Gestalt, wo er zerschellt." Der Aufstieg vom Helden zum Heiligen ist der Inhalt des Stücks. In Indien bricht Alexander endlich seinen Siegeszug ab, weil ein indischer Weiser ihm die Lehre von der selbstlosen Liebe ins Herz pflanzt. Neben ihr erscheint ihm sein Siegerhandwerk nichtig. An der neuen Erkenntnis zerschellt Alexander; er nimmt sie nur wie einen Wink nach oben in den Tod mit. Kein allmähliches seelisches Werden, bedingt durch kleine und kleinste Anlässe, spielt sich Zug für Zug ab. Von Stufe zu Stufe steigt Alexander empor, getragen von dem Willen, sein wahres Ziel zu erfahren und zu erreichen. Das Geschichtliche des Gegenstandes ist gänzlich aufgelöst in diesen sittlichen Vorgang. Pulver traut dem Miterleber gleich starkes Interesse für eine Frage der Sittlichkeit zu wie der Dichter des „Standhaften Prinzen". Calderon erbaute lange vor Kants kategorischem Imperativ und vor Schillers Versuchen, Kants sittliches Gebot zur Richtlinie seiner Tragik zu machen, ein ganzes Stück auf dem Gedanken unbedingter Pflichterfüllung. Aber der „Standhafte Prinz" wirkt starrer als Pulvers „Alexander", weil Pulver ein Werden mit seinem Auf und Ab, nicht nur ein Aufsteigen, auch sittliches Schwanken und dessen allmähliche Überwindung vorführt, während Calderon die Gebärde des willig duldenden Märtyrers von früh ab seinem Prinzen vorschreibt und nur dauernde Steigerung des Leidens in den Dienst dramatischer Spannung stellt.

Pulvers „Robert der Teufel" kommt einer religiös-sittlichen Dramatik noch näher. Nicht der Teufel Robert, sondern seine Entteufelung, seine Reue und seine Buße ist Gegenstand des Stücks. Märchenhaftes, wie Tieck es liebte, eine mittelalterlich-romantische Welt gibt Stimmung und Grundton. Aus dem Umkreis der Sage von Merlin, die von Pulver auch in epischer Form bewältigt wurde, also abermals aus mittelalterlicher sagen- und märchenhafter Überlieferung ist „Igernes Schuld" (1918) geholt. Ein seelischer Widerstreit, ein Weib, das wie Alkmene getäuscht wird, eine Gefühlsverwirrung, wie Kleist sie in seiner Alkmene enthüllt. Doch Pulver möchte die sittliche Entscheidung, vor die sich Alkmene-Igerne gestellt sieht, weiter verfolgen als Kleist. Freilich schiebt er die Lösung des Widerstreits so weit ans Ende, daß sie wie eine Schlußarabeske wirken kann. Igerne erkennt ihre eigene Schuld und unterwirft sich dem Willen Gottes. Auch Hebbel gewährt seinem Herzog Albrecht oder seinem Kandaules nach langem Irren so spät den erlösenden sittlichen Einblick, daß er etwas Überraschendes gewinnt, ja von vielen übersehen wird. „Alexander der Große" und „Robert der Teufel" hatten das Endziel von vornherein fester ins Auge gefaßt.

Pulver erfüllt Hoffnungen, mit denen sich der Neuklassizismus getragen hatte. Seine Form erstrebt mehr als ein bezauberndes Klingen des Verses, mag seine Wortgebung durch ihren reizvoll leichten Schwung ihn dem Umkreis Hofmannsthals noch so nahe rücken. In halb scherzhaften, halb tiefsinnigen mythologischen Zwischenspielen, die Derbes und Zartes kühn mischen, läßt er dem üppigen Reichtum seiner Rhythmen und Reime freien Lauf. Aber seine tragischen Dichtungen streben nach strenger Geschlossenheit. Der Boden, auf dem die jüngste Dichtung steht, ist solchen Absichten günstig. Auf ihm können sie besser gedeihen, als die Wünsche des Neuklassizismus in ihrer Umwelt. Im Gegensatz zur Eindruckskunst ist ja Geistiges wieder zu Ehren gekommen. Nicht länger steht der Forderung strenger Baukunst ein Übermaß seelischer Ergründung im Wege. Wichtigste Stütze wurde den neuen Erfüllern klassischer Stilabsichten die Rückkehr zu idealistischer Weltanschauung. Was dem Neuklassizismus vor allem eine Aufgabe dichterischer Form gewesen war, wird jetzt zu einem notwendigen Ausdruck einer Wiedergeburt des Geistes. Es wurzelt also tiefer, es ist enger verknüpft mit dem Lebensgefühl der Zeit.

Zeugnis der Formstrenge neuester Bühnendichtung ist des frühgefallenen Heinrich Schnabel Tragödie „Die Wiederkehr" (1912). Ein Vorwurf, der auch im Gewande der Gegenwart spielen könnte, ist in die Wikingerzeit versetzt. Die Gestaltung ist streng antik: sechsfüßige Jamben und Chorverse. Analytische Technik gestattet, den Bühnenvorgang enge zusammenzudrängen. In großen einfachen Linien stellt sich das Verhältnis des Mannes zu dem Weibe dar, das er einst verlassen hat, zu der Tochter, die dem unbekannten Vater liebend entgegenkommt, zu dem Sohne, der rücksichtslos sein Erbrecht gegen den Vater durchsetzt. Das Ganze gipfelt in der Selbstüberwindung des Vaters, der verzichtend dem Sohne weicht. Vereinfachung und Knappheit, ja klassische Simplizität ist der Grundzug des Werks, das doch auch die Wucht der Barockstimmung in sich trägt. Rückte Schnabel einen Vorgang, der in Strindbergs oder Wedekinds Farben uns durchaus geläufig ist, mit Absicht in die Ferne, gab er ihm strengste und geschlossenste Gestaltung, um durch gesteigerte Kunst das Überscharfe und Peinigende zu beseitigen, das im Licht der Gegenwart und in der Sprache unserer Tage dem Zusammenprall von Mann und Weib, von Eltern und Kindern anhaftet? Er gibt es auf, tief hineinzuleuchten in die Seele eines Mannes, der vergeblich ein neues Glück sucht, wo er Liebe einst von sich gewiesen hatte, einer Frau, die nur noch Haß gegen den Einstgeliebten kennt, eines Jünglings, der reuelos auf Kosten von Vater und Mutter nur seinen Vorteil in Anspruch nimmt. Bloß die großen und schlichten Linien bleiben bestehen.

Ausdrücklicher kann auf Groteskes in der Tragödie *nicht verzichtet* werden. Schnabel scheidet sich unverkennbar von den *Dichtern*, die wie Hasenclever in seinem „Sohn“ mit Wedekind das Groteske in Tragik mischen. Ebenso erinnert bei Pulver nichts mehr an die Richtung der Grabbe und Büchner und ihrer Nachfolger. Doch Hasenclever selbst ging in „Antigone“ (1917) schon andere Wege.

Neue Seiten gewann dem Formwillen der grotesken Richtung zuletzt noch Ernst Barlachs „Armer Vetter“ (1918) ab, ein Blutsverwandter von Büchners „Wozzeck“ und des Helden von Kornfelds „Verführung“. Dagegen rücken Hermann Essigs dramatische Arbeiten schon in den Hintergrund. Essig blieb dem Frühnaturalismus von Anfang an sehr nahe. Sein Drama „Ihr stilles Glück“ (1912) versetzt in die Stickluft, die dem Frühnaturalismus lieb war. Menschliche Gemeinheit macht sich breit und zerstört wie in Hauptmanns Erstling etwas Reines und Edles, das in diesem Sumpf hatte aufwachsen können. Essig liebt es, in anderen Stücken nach sorgsamer Nachzeichnung unerquicklicher Zustände zuletzt sich selbst und seine Menschen ins Phantastische zu steigern und Gesichte als Gebilde des Wahns erstehen zu lassen, ähnlich den Erlebnissen, unter denen Karl Hauptmanns lange Jule seelisch zusammenbricht.

Verliert Tragik allmählich den Beisatz des Grotesken, so nutzt die Komödie um so erfolgreicher und darum unentwegter das Groteske. Kokoschkas „Hiob“ ist phantastisch wie ein Traum E. T. A. Hoffmanns. Er geht ohne Scheu hinaus über die Grenze des Darstellbaren, muß daher auf der Bühne manches unerfüllt lassen, was von der Phantasie des Lesers leicht erbracht wird. Das Verhältnis von Mann und Weib wird zu einer Übertrumpfung Strindbergs gesteigert.

Kokoschka ist kühner und unrealistischer als Karl Sternheim, dessen Lustspiele mit groteskem Einschuß den Weg zur Bühne rasch fanden, weil sie der Wirklichkeit nahebleiben. Stofflich sind sie eine Satire gegen den Philister, wie sie der Romantik lieb war, wie sie indes auch in Kotzebues „Kleinstädtern“ erbracht ist. Sie decken in dem Deutschen der Gegenwart Schwächen auf, die bisher dramatisch kaum zur Erfassung gekommen waren, desto ergiebiger in Erzählungen sich bald spiegeln sollten. Der deutsche Philister lernte in der langen Friedenszeit manche neue Gewohnheit hinzu. Er sah nach 1900 ganz anders aus als ein halbes oder gar ein ganzes Jahrhundert früher. Soweit Sternheims Komödien dem wohlhabenden Mittelstand übel mitspielen, reihen sie sich lediglich älteren Versuchen an, die Zeit einer Verherrlichung des Bürgertums als vergangen zu erweisen. Aber die Gegenpartei, die den Philister ängstigt, ist ebenso ins Komische gewendet. In „Bürger Schippel“ (1912)

dankt ein besitzloses Großmaul seiner schönen Stimme, noch mehr aber dem Zwang der Konvention, dem seine Gegenspieler aus bürgerlichem Patriziat unterliegen, den Sieg und die Aufnahme in ihren Kreis. Er selbst indes ist der eigentliche Träger des Komischen im Stück. Neu ist vor allem die Sprachgebung, ist der Rhythmus des Vorgangs, das Jähe und Abgebrochene der Worte und Gebärden, ist die Technik des Weglassens. In Ausrufen reden Sternheims Menschen miteinander. Auf der Bühne gewinnt die scheinbar zu einheitliche, zu stilisierte Wortgebung ein vielgestaltiges Leben; sie taugt ebenso dem Spießer, der auf sein Gefühl pocht, wie dem Strolch, der sich durchsetzen oder vielmehr durchschwätzen will, wie den zarten Mädchen- und Frauenseelen, die neben Sternheims groteskkomischen Männern zuweilen wie etwas Höheres und Reineres erscheinen, auch wenn sie auf der Straße die Hose verlieren. Das geht weit ab von Strindberg oder Wedekind. Sternheims Wortkunst gibt auch seinen Novellen eine besondere künstlerische Wendung; sie legt fraglos Wert darauf, Wortstellungen und Satzverschränkungen, die bisher als Schulschnitzer gefaßt wurden und für verboten galten, durch stete Anwendung zu rechtfertigen. Seine unmittelbaren Nachfolger laufen Gefahr, in seinen Stoffen und in seiner Verhöhnung des Philisters stecken zu bleiben, ja an die Stelle seiner bewegten Grotesken Mitteldinge von gewollter Übertreibung und zahmer Rührdramatik zu bringen.

Auch Sternheims Groteske hat etwas von der Bewegtheit des Barocks. Wohl als erster gewöhnte Karl Schönherr seine Zuschauer an die starken seelischen Spannungen des Barocks. Es ist kein Zufall, daß sein geschichtliches Trauerspiel „Glaube und Heimat" (1910) stofflich aufs engste verwandt ist den Romanen Enrika von Handels, der barocken Versinnlicherin der Barockzeit. Über die Mittel der Bühne verfügt der Tiroler Schönherr mit voller Sicherheit. Er hält den seelischen Anteil des miterlebenden Zuschauers dauernd wach. Er läßt keinen Raum frei für Augenblicke der Ruhe oder gar für tote Stellen. Die seelische Spannung seiner Gestalten erwirkt dauernde Spannung im Zuschauer. Ihre Wucht, ihre Leidenschaftlichkeit überwältigt. Zugleich kennt Schönherr die Mittel, den Zuschauer ständig vor drohenden Entscheidungen zittern zu lassen und auch in diesem äußerlichen Sinne zu spannen, so gut wie Sudermann. Sein „Weibsteufel" (1915) bezeugt es am besten.

Ein beträchtlicher Unterschied besteht gleichwohl zwischen Sudermann und Schönherr. Sudermann legt die Spannung nur in den Vorgang, Schönherr auch in die Menschen, die in den Vorgang verwickelt sind. Sudermann läßt abgeschliffene Gesellschaftsnaturen, die gewohnt sind, ihr Inneres zu verbergen, kommendes Unheil bange abwarten, vor not-

wendigen Entscheidungen angstvoll zittern. Bei Schönherr sind die Menschen, die ein unaufhaltsames Unglück herankommen sehen, selbst von jäher Entschlußfähigkeit, von wühlender und bohrender Kraft erfüllt. Sie sind Naturen, in denen es glüht, ihr inneres Erleben hat den stürmischen Rhythmus des Barocks. Das rückt Schönherr weit ab vom Naturalismus und von dem größten Teil der Eindruckskunst.

Sudermanns Fähigkeit, den Zuschauer in dauernder Erwartung eines unabwendbaren Unheils zu erhalten, wurde von Kerr einst spitz, aber richtig als „Noch-nicht-Technik" verspottet. Von Aufzug zu Aufzug soll etwas sich ereignen, es erfolgt immer noch nicht; ganz spät endlich gelangt es zum Ausbruch. Solche Noch-nicht-Technik herrscht auch bei Schönherr. Er steigert sie nur noch, indem er sie an Menschen wendet, die selbst wie dauernde Überraschung wirken. Innere Spannung gesellt sich zur äußern.

Georg Kaiser, dessen Schaffen innerhalb seiner rasch aufeinanderfolgenden Dramen so grundverschiedene Richtungen einschlägt, daß es schwer oder gar nicht in eine einheitliche Formel sich bringen ließe, bleibt sich nur in einem getreu: in der Neigung zu einer Noch-nicht-Technik, die es ermöglicht, die Spannung schier ins Endlose weiterzuziehen. Die „Bürger von Calais" (1914) setzen ungeduldiger und immer ungeduldigerer Erwartung am Ende des dritten und letzten Aufzuges ein Ziel. Der siegreiche König von England will an dem belagerten Calais, dessen Fall unabwendbar ist, Gnade üben, wenn mit dem Grauen des nächsten Tages sechs Bürger der Stadt vor ihm erscheinen, barhäuptig und unbeschuht, bekleidet mit dem Kittel des armen Sünders, den Strick im Nacken. Freiwillig melden sich sieben. Der erste Aufzug schließt: „So kann an diesem Nachmittag das Los dem siebenten von uns das Leben schenken!" Das soll im zweiten Aufzug sich vollziehen, geschieht aber nicht. Umtost von der maßlosen Erregung der Stadt, ziehen alle sieben das gleiche Los; denn der eine, der gegen den Willen des Volks zur Übergabe und zur Erfüllung der demütigenden Bedingung geraten und sich selbst als erster freiwillig angeboten hatte, legte selbst sieben gleichgefärbte Kugeln in die verdeckte Schüssel. In langer eifervoller Rede setzt er jetzt den sechs andern auseinander, daß sie alle nur durch noch längere Ungewißheit gerecht würden der großen Aufopferungstat. Nun soll am nächsten Morgen zurückbleiben und des schweren Ganges überhoben sein, wer zuletzt auf dem Markte ankommt. Im letzten Aufzug harrt Calais gespannt der endlichen Entscheidung entgegen. Man hört in Pausen, die noch die Spannung steigern, von ferne einen nach dem andern nahen. Sechs sind endlich da, aber der siebente fehlt. Es ist der eine, der sich zuerst anbot, der das Spiel mit den

Kugeln trieb. Er ist also ein Betrüger? Er lockte die andern in die Falle, um selbst ungestört allen Gewinn aus ihrer Opfertat zu ziehen? Er ist ja der reichste Mann der Stadt! Wild braust die Empörung auf. Da bringt man seinen Leichnam: er ist freiwillig aus der Welt gegangen, um den andern die Seele zu kräftigen und sie der großen Tat würdig und fähig zu machen.

Ähnlich weckt in Kaisers „Versuchung" der entscheidende Vorfall, der zwischen den zweiten und dritten Aufzug verlegt ist und sich nur langsam enthüllt, eine kundig hinausgezogene Spannung. Ist die weibliche Hauptgestalt ihrem Gatten untreu geworden? Trägt sie das Kind eines andern unter dem Herzen? Sind ihre Mutterhoffnungen Wahrheit oder nur Wahn? Ist sie, die ihrem Manne das Trinken abgewöhnen wollte, vielleicht selbst eine versteckte Trinkerin? Der Zuschauer verharrt lange im Ungewissen ebenso wie die Nächstbeteiligten auf der Bühne. Wenn endlich der wahre Sachverhalt erkennbar wird, dann tritt eine zweite Spannung hinzu: wie wird der Mann den Ehebruch seines Weibes erfahren und wie wird er sich zu dieser Tatsache stellen? Allein die Schuldige geht freiwillig in den Tod, und er lernt im Rahmen des Stückes die Wahrheit überhaupt nicht kennen. Kaiser liebt solchen jähen, fast enttäuschenden Umschwung am Ende seiner Stücke. Auch in den „Bürgern von Calais" ist der Schluß eine Enttäuschung. Der König von England verzichtet am Morgen, weil ihm inzwischen ein Sohn geboren wurde, auf die schwere Bedingung, die er den Bürgern von Calais gestellt hatte. Der Selbstmord des einen war unnötig.

Kaisers „Koralle" kommt mit ihren Überraschungen und hinausgezögerten Entscheidungen dem Filmdrama noch näher. Es fragt sich, ob seine Menschen durchaus die starke innere Spannung in sich tragen, die den Menschen Schönherrs eigen ist. Für viele trifft es zu, ebenso wie für die Menschen der Hasenclever, Kokoschka, Kornfeld und ihrer Nachbarn. Allerdings unterscheiden sich die Geschöpfe dieser Neuesten auch an wichtiger Stelle von den Menschen Schönherrs, die nur eine Vorstufe jüngsten Menschentums im Drama bedeuten. Ganz anders prägt sich geistiges Wollen in den Menschen der Jüngsten aus, es ist ekstatischem Entrücktsein, es ist innerer Beseelung naheverwandt.

Wie der Barockroman der Handel von einer emporsteigenden verinnerlichten Barockkunst überholt wurde, wie auf dem Felde der Erzählung aus dem Lebensgefühl des Barocks noch ganz andere Wünsche sich entwickelten, so geschah es auch auf dramatischem Gebiet. Der unmetaphysischen Haltung der Eindruckskunst folgte auch hier das Wiedererwachen metaphysischen Bedürfnisses, und es leitete weiter zu einer Kunst, die den

Ansprüchen des freigestaltenden Geistes Ausdruck lieh. Ein fast religiöses Bekennertum erfüllt schon Wildgans. Kokoschka gibt nur noch gesteigerten Ausdruck des Geistigen in seinen Schauspielen. Das Ausland diente auch diesmal zur Stütze. Paul Claudel gilt diesen Jüngsten als Führer in die Gefilde religiös-geistiger Ansprüche und ihrer dramatischen Versinnlichung.

In den Werken des Franzosen Claudel, der lange im Ausland und auch in Deutschland lebte, fühlen seine Landsleute etwas Unfranzösisches. Vor allem in seiner Sprachgebung, die auf die genauen Umrisse romanischer Wortkunst verzichtet. Er kann auch in seinem ironischen mythologischen Spiel „Protée" (1914) antike Mythe und Sage so spitz travestieren wie Offenbach. Max Pulver, der Schweizer, hat in solchen Wagnissen eine leichtere und gefälligere Art. Die drei Dramen Claudels, die von Jakob Hegner als „Verkündigung", „Goldhaupt" und „Der Ruhetag" (1913—10) verdeutscht wurden, atmen Freude an märtyrerhafter Hingabe des Lebens und seiner Genüsse. Es ist die Stimmung katholischen Barocks: erschreckende Gesichte qualvoller Selbstaufopferung, verklärt durch die Wunder christlicher Liebe. Glück und Schönheit werden willig preisgegeben, damit die andern ihre Wünsche erfüllt sehen. Das Opfer bringt höheres Glück dem, der sich opfert, als dem, der aus dem Opfer irdischen Gewinn zieht. Echtes Glück ist nicht von dieser Welt. Violäne, die Schöne und Liebreizende, küßt aus Mitleid einen Aussätzigen. Sie wird selbst vom Aussatz ergriffen und verliert ihren Bräutigam an die eigensüchtige Schwester. Aber sie gewinnt die Kraft, Wunder zu tun. Sie erweckt das tote Kind der Schwester zu neuem Leben. Aus Eifersucht tötet die Schwester sie. Doch leben ist nicht Zweck des Lebens, die Füße der Gotteskinder sind nicht an diese armselige Erde geheftet. Der Kaiser des „Ruhetags" hat sich geopfert, um sein Volk zu retten. Seinem Volk bringt er aus der Unterwelt und ihren Schrecken seelische Läuterung, er selbst aber kehrt zurück mit dem glattgeschwollenen Gesicht eines Aussätzigen: die Nase ist weggefressen, an Stelle der Augen sind nur blutende Löcher.

Auch Hauptmann führte in seinem armen Heinrich das Schreckbild eines Aussätzigen auf die Bühne. Aber dieser Kranke wird wieder gesund, ihm wird leben von neuem zum Zweck des Lebens. Durch die Genesung findet er den Weg zurück zu seinem Gott. Für Claudel ist Aussatz selbst Erlösung, ist Gewähr für Befreiung der Seele von aller Ichsucht, eröffnet er unmittelbar den Weg zu Gott. Es bedarf nicht einer Wiedergeburt zu neuem lebensfrohem Leben. Ebenso wie Hauptmann hatte Shakespeare seelisches und körperliches Leid schonungslos der Bühne zugemutet. Doch auch bei ihm zielt, anders als bei Claudel, alles auf Überwindung solcher Qual. Das Leben gelangt zuletzt zu seinem Rechte, sogar

in „Hamlet“ und in „Lear“. Shakespeare verzichtet durchaus auf die Wünsche und Hoffnungen mittelalterlicher Askese. Er ist — mit Heine zu reden — nicht Spiritualist, sondern Sensualist. Fern von ihm liegen die ekstatischen Stimmungen, in denen allein die Heilsbotschaft Claudels nachfühlbar wird.

Die Steigerung ins Ekstatische legt dem jüngsten Drama eine Gestalt der Wortkunst nahe, die wesentlich neu und für das Formgefühl der Neuesten bezeichnend ist. Gebundene und ungebundene Rede im Drama miteinander wechseln zu lassen, galt seit langem als Zeichen einer Anlehnung an Shakespeares Kunst. Es ist nur auffällig, wie wenig im deutschen Drama seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, also seit dem Augenblick, da den Deutschen die Kunst Shakespeares aufging und zum gern befolgten Muster wurde, diese Mischung sich tatsächlich durchsetzte. Goethes „Götz“ und mit ihm der gesamte Sturm und Drang bleiben in der Tragödie bei ungebundener Rede stehen, ganz wie Lessings bürgerliche Trauerspiele, die dem Alexandriner wie andern Zügen der Barocktragik absagen. Dann setzt sich der Vers und zwar der fünffüßige Jambus durch. Die Romantik, aber auch schon Schiller versieht ihn mit lyrischen Einlagen. Die Romantik gewinnt ferner den vierfüßigen Trochäus hinzu. Allein die Mischung Shakespeares bleibt im Hintergrund; Kleists „Käthchen von Heilbronn“ nimmt sie zwar auf, stellt indes eine Ausnahme dar. Grabbe bedient sich ihrer. Hebbel und Ludwig lassen sie in ihren Werken nicht aufkommen. Ehe der Naturalismus den Vers wieder durch ein ganzes Drama durchführte, brachte Hauptmanns „Hannele“ zwar gebundene Rede nach ungebundener, ließ sie wie eine Steigerung wirken, durch die das ganze Stück gegen sein Ende hin gehoben wird, wahrte indes die naturalistische Grundabsicht.

Shakespearisch war das nicht. Und ebensowenig kann der Wechsel gebundener und ungebundener Rede, wie er jetzt in Reinhard Sorges „Bettler“ von 1912, in Hasenclevers „Sohn“ von 1914, in Wildgans' „Armut“ und „Liebe“ von 1914 und 1916 besteht, auf Shakespeare zurückgeführt werden. Es ist sehr schwer, das Gesetz ausfindig zu machen, nach dem bei Shakespeare der Wechsel der Rede sich vollzieht. Den neuen Dramen eröffnet sich der Weg vom ungebundenen zum rhythmisch gebundenen Wort überall da, wo es aus der bedrückenden Welt des Alltags hinaufgeht zu einer Selbstbesinnung der Seele, die das Kleinliche des Alltags überwindet und die Dinge im Sinn der Ewigkeit faßt. Der Ton steigt empor ins Lyrische, wie der Gehalt sich emporhebt. Gern bleibt diese Steigerung dem Selbstgespräch vorbehalten. Doch sie erscheint auch im Zwiegespräch, vorausgesetzt daß zwei Menschen die Höhe see-

lischer Ekstase erreicht haben, der ein solcher Ausdruck dient. Vereinzelt nur erklingen Verse noch an Stellen, die zwar auch etwas Gesteigertes haben, eine bewegtere Stimmung atmen, aber nicht von seelischem Aufschwung durchglüht sind.

Die Übergänge vom Alltag zur Ekstase rücken vermöge dieser rhythmischen Eigenheiten die neuesten Dramen weiter von der Wirklichkeit weg, als wenn sie von vornherein in Versen geschrieben wären. Dramen in Versen waren auch der Eindruckskunst etwas Selbstverständliches. Freilich griff sie nicht häufig in Gegenwartsstücken zum Vers. Jetzt läßt Ausdruckskunst aus der Prosa der nächsten Gegenwart übergehen in die Verse einer höheren durchgeistigten Welt. Das ist, wie wenn Menschen im Gewande von heute unversehens in eine olympisch-griechische Welt träten. Der grelle Gegensatz versetzt ins Unwirkliche, mag auch im einzelnen Fall der Übergang sich allmählich anbahnen und der Gegensatz dadurch abgeschwächt werden.

Claudels feierlich getragene Rede ist von Anfang an der Wirklichkeit entfremdet. Sie wahrt, etwa im „Ruhetag“ oder in „Goldhaupt“, durchaus einen ekstatischen Grundton. Sie geht zu Steigerungen dieses Grundtons empor, benötigt jedoch nicht die Gegensätze, von denen soeben zu berichten war. Ähnlich wie Claudel verhält sich Oskar Kokoschka. Doch größere seelische Spannung leiht den Worten Kokoschkas stärkere Wucht und lautere Töne. Schon im „Brennenden Dornbusch“ werden die Sätze kürzer als bei Claudel, ausrufartiger. Ihr Gang nähert sich mehr dem rhythmischen Verse, mehr mindestens als in Jakob Hegners Verdeutschungen Claudels. „Explosionismus“ wurde das genannt, auch von Kokoschkas „kurzen Explosivakten“ gesprochen. Das Ausrufartige steigert sich noch in Kokoschkas „Mörder Hoffnung der Frauen“. Sparsam ist Kokoschka mit Worten, sparsam mit syntaktischen Klammern. Das ruft nach Musik. Etwa wenn „der Mann“ kraftvoll — wie die Bühnenanweisung fordert — der Frau die Worte hinschleudert:

Sterne und Mond! Frau!
Hell leuchten im Träumen
oder Wachen sah ich ein singendes Wesen ...
Atmend entwirrt sich mir Dunkles.
Mutter... Du verlorst mich hier.

So wenig wie in einem expressionistischen Bilde ist Klarheit hier das Ziel. Seelisches spricht sich vielmehr in dumpfem Drange aus; es keimt aus übermächtiger innerer Erregung. Und jähe Gebärde hat das Wort zu unterstützen, seinen Sinn noch tiefer einzuprägen.

Das Pantomimische drängt sich noch fühlbarer vor in den Versuchen August Stramms. Ekstatische Erregung läßt in Stramms „Sancta Susanna" (1914) immer noch zusammenhängende Sätze zu. „Daher ... sie schritt die Stufen empor ... und sah mich nicht ... sie stieg auf den Altar ... und sah mich nicht ... sie preßte ihren nackten sündigen Leib gegen das gekreuzigte Heilandsbild ... und sah mich nicht ... sie umschlang ihn mit ihren weißglühenden Armen ... und küßte sein Haupt ... und küßte ... küßte ..." Reichliche Bühnenanweisungen bestimmen die nötige Gebärde und die Tönung der Rede. Stramms „Geschehen" (1916) wagt viel mehr. Der Eingang schon lautet: Sie: herrschen?! — Er (roh): herrschen! — Sie (lacht) — Er (betroffen) — Sie (läuft lachend fort) — Er (starrt nach) — Mädchen (aus dem Dunkel berührt seinen Arm): Du — Er (starrt) — Mädchen (gekränkt): Du — Er (gleichgültig): ich — Mädchen (stampft zornig) — Er (stampft) — Mädchen (vor ihm): quälen — Er (lacht auf) — Mädchen (schluchzt) — Er (umarmt) — Mädchen (lehnt an) — Weib (tappt, leise): Du (horcht, preßt die Hände auf die Brust): Du (lauscht) ...

Noch weiter geht Lothar Schreyer in seiner „Jungfrau" (1917). Nur noch Begriffsworte reihen sich klobig aneinander. Einmal spricht „das Mädchen":

Kind Ich
Kind Werden Weib
Weib Werden Kind
Werden sieht
Schwester!
Sehen wird
Kind Weib
Ich.

Nur ekstatisches Schreien kann solcher Wortgebung einen Sinn leihen, soll es mindestens können, wie man versichert. Die Berliner Sturmgruppe läßt diese Versuche von ihren Vortragskünstlern durch Deutschland tragen. So sollen wir uns an sie gewöhnen.

Herwarth Walden, der Führer der Gruppe, bleibt der wirklichen Rede viel näher. Sein dramatisches Epigramm „Die Beiden" gönnt den Redenden nur selten Sätze, die einzeln oder zusammen länger sind als eine Zeile, meist nur wenige Worte. Doch vor allem ist es auf rasches Verstehen angelegt. Mit Claudel verbindet ihn gar nichts. Seelische Haltung, Stimmung, Formwille sind grundverschieden.

Weit eher wäre ein Zusammenhang möglich zwischen Georg Kaisers „Bürgern von Calais" und Claudel. Die Redekunst der „Bürger", grund-

verschieden von der Wortgebung anderer Stücke Kaisers, teilt mit Claudels biblischer Sprache vor allem den Zug zur Wiederholung. Es ist die Eigenheit Claudels, die an die Bibel und an Ossian gemahnt, entfernter auch an Klopstock. Was zu sagen ist, wird in immer neuen Wendungen gesagt, als ob es dem Sprechenden schwer würde, sich auf den ersten Schlag verständlich zu machen. Um einen Gedanken drehen sich lange unentwegt die Worte. Sie sehen ihn von allen Seiten an, tasten ihm seinen Sinn ab, möchten ihn andern recht eindringlich einprägen. In den „Bürgern von Calais" lautet das einmal: „Ihr buhlt um diese Tat — vor ihr streift ihr eure Schuhe und Gewänder ab. Sie fordert euch nackt und neu. Um sie klirrt kein Streit — schwillt kein Brand — gellt kein Schrei. An eurer Brust und wütenden Begierde entzündet ihr sie nicht. Eine klare Flamme ohne Rauch brennt sie — kalt in ihrer Hitze — milde in ihrem Blenden. So ragt sie hinaus — so geht ihr Gang — so nimmt sie euch an: — ohne Halt und ohne Hast — kühl und hell in euch — ihr froh ohne Rausch — ihr kühn ohne Taumel — ihr willig ohne Wut — ihr neue Täter der neuen Tat!" Ist das kunstvolle Rhetorik, die auch im schwersten Augenblick Anaphern und Parallelismen bereit hat, also strenge Stilisierung? Allein noch Ausbrechen höchster Erregung nimmt hier gleiche Ausdrucksmittel zu Hilfe. Und dann klingt das wie überreiztes Hinauspoltern. Noch mehr: diese Redeweise taugt ebenso zu bedächtiger Betrachtung wie zur Versinnlichung letzter Bühnenspannung, wilder Empörung und Wut. Einmal wirkt sie wie sorgsam aufbauende Wortkunst, ein andermal wie ungezügeltes und wahlloses Hinstreuen von Worten.

Die ekstatischen Dichter, die dramatischen Verkünder des Mitleids und der Selbstaufopferung erfüllen den Wunsch, den der Neuklassizismus gehegt hatte: sie verlassen den Boden eines sittlichen Relativismus. Von Pulver und Schnabel bis zu Kokoschka herrscht gleiches Bedürfnis, für das Gute und gegen das Böse zu kämpfen. Einig sind diese deutschen Dichter mit Claudel; aber auch zu dem Schöpfer von „Nach Damaskus", zu Strindberg, ist von ihnen der Weg nicht weit. Noch die etwas gewollt kindlichen „Jahresfestspiele" Strindbergs mit ihrer treuherzigen Betonung des Sittlichen sind dem Lebensgefühl dieser Deutschen verwandt. Es ist die Quelle der Mitleidslyrik jüngster Zeit.

Nietzsches Übermenschentum ist solchem Lebensgefühl fremd. Nietzsche hatte dem Mitleid Krieg angesagt. Die Sittlichkeit des opferbereiten Mitgefühls, die jetzt von der Bühne die Übermenschen der Renaissance verdrängt, kann weit eher der Stimmung gerecht werden, mit der einst der Frühnaturalismus das Elend der Besitzlosen vorgeführt hatte. Hauptmanns „Weber" und „Florian Geyer" sind sicherlich auch aus dem Gefühl

des Mitleids geboren. Nur zwang damals eine Grundabsicht des Naturalismus, dieses Mitgefühl nicht ausdrücklich zu Wort kommen zu lassen. Hauptmanns Meister Heinrich möchte die Menschen glücklich machen. Sehnsucht nach Befreiung aus Staub und Qual, nach Seligkeit und Licht will er befriedigen. Aber Hauptmanns Menschen suchen sonst eifriger die Erfüllung ihrer eigenen Sehnsucht, richtige romantische Sehnsuchtsnaturen, die über die Erde wegfliegen und darum leicht versäumen, die Not anderer Erdenkinder zu mildern.

Die Heilsbotschaft vom aufopferungsfrohen Mitleid hindert jedoch auch die Jüngsten nicht, zuweilen mit Nietzsche das Recht der Persönlichkeit ohne Einschränkung für sich in Anspruch zu nehmen, und wäre es auf Kosten des Lebens ihrer nächsten Verwandten. Hasenclevers „Sohn" bezeugt das, aber auch Reinhard Sorges „Bettler". Dort tötet der Sohn den Vater nicht mit der Waffe, aber er ist unmittelbar Ursache an des Vaters Tod. Hier reicht der Sohn dem Vater Gift. Zwar verlangt der Geistigumnachtete selbst, daß ein rascher Tod ihn von der Qual des Lebens erlöse. Aber er ahnt nicht, daß sein Sohn den Wunsch erfüllt. Aus demselben Glase trinkt zufällig auch die Mutter; sie folgt dem Gatten in den Tod. Der Mensch, der zum Vater- und zum Muttermörder geworden ist, steigt unentwegt den steilen Pfad seines Künstlerberufs empor.

Wie wenig Hasenclever geneigt ist, dem Übermenschen Gewalt zu leihen über die Vielzuvielen, wie eifervoll er für mitfühlende Liebe eintritt, erhärtet seine „Antigone". Viel weiter als Werfels „Troerinnen" (1914) von Euripides entfernt Hasenclever sich von Sophokles. Antigones Wort, sie sei nicht berufen, mitzuhassen, sondern mitzulieben, steigert sich zu einem ekstatischen Aufruf für versöhnende Liebe. Wiederum stehen sich ein Held und eine Heilige gegenüber. Kreon verficht das Recht des Kriegs, Antigone verkündet Mitleid und Versöhnung. Wie bei Sophokles gerät Kreon in Unrecht, stirbt Antigone und behält innerlich recht. Doch vor ihrem Tode geht ihr die Pflicht auf, die der Mächtige und Glückliche gegen den Enterbten und Geknechteten zu erfüllen hat. Sie klagt sich selbst an, daß sie auf blühenden Girlanden schweben konnte, solange ein Mensch noch hungrig war. Hätte sie, statt nur Gutes zu genießen, Gutes getan, so wären die Menschen einander nicht feind. Unmittelbarer und unbedingter als in den „Webern" wird hier gefordert, daß die gesellschaftliche Frage durch Preisgabe eigenen Glücks zur Lösung gelange. Die Stilisierung entfernt sich freilich von der Wirklichkeit noch mehr als im „Sohn" und im „Bettler". Noch ekstatischer und daher erdenfremder klingt alles.

Hofmannsthal hatte Sophokles in ganz anderm Sinn umgeprägt.

Seine Elektra bohrt sich in ihr eigenes Leid und steigert sich zu unverkennbarer seelischer Erkrankung durch die Zwangsvorstellungen ihres Hasses gegen die Mutter, die ihr den Vater getötet hat. Hasenclevers Antigone vergißt ihr eigenes Leid; selbst die Pflicht, die nach der Überlieferung an ihrem toten und unbestatteten Bruder zu erfüllen ist, tritt für sie zurück neben dem unversehens erwachenden Mitgefühl für die Geknechteten. In ganz anderer Umwelt wenden sich die beiden Kinder des Milliardärs von Georg Kaisers „Koralle" ab von ihrem Vater und von seiner Jagd nach Geld und wollen künftig für die Armen und mit ihnen arbeiten.

In den „Troerinnen" des Führers der Mitleidslyrik Werfel ist Hekuba nur Trägerin der Züge, die ihr schon Euripides gegeben hatte. Diese Züge steigern sich im Sinn eines Leidens, das allen Menschen zugänglich bleibt und in seiner Größe dem ungeheuern Erlebnis entspricht. So wenig wie Hasenclever wollte Werfel eine seltsame seelische Erscheinung der Art von Hofmannsthals Elektra dramatisch gestalten. Dafür läßt er aus den Geschehnissen der Klagedichtung des Euripides seine versöhnende Weltanschauung emporsteigen. Wie Hasenclevers „Antigone" ist Werfels Umdichtung ein Bekenntnis gegen den Krieg.

Allein Hasenclever stand schon unter dem Eindruck des Weltkriegs, Werfels „Troerinnen" wurden unmittelbar vor Kriegsausbruch veröffentlicht. Sie sind Vorläuferinnen seiner lyrischen Kriegsdichtungen, die gegen allen Krieg auf die Seite der Weltversöhnung treten. Seitdem konnte im Spiegel der „Troerinnen" die Zeit etwas von ihrem eigenen Leid und ihren eigenen Ängsten erkennen.

Mit Hasenclevers „Antigone" gehören Kaisers „Bürger von Calais" zu den Dramen vom Krieg, die während des Weltkriegs hervortraten. Sie sind minder auf ein offenes Bekenntnis gegen den Krieg eingestellt. Um so verwandter mit Hasenclevers Anschauung ist des Wieners Stefan Zweig „Jeremias" (1917). Ein Eindruckskünstler aus der Umwelt Hofmannsthals läßt in biblischen Vorgängen sich Stimmungen und Entschlüsse, Berauschung und Ernüchterung spiegeln, wie er sie im Krieg ringsum erblicken konnte. Jähe dramatische Bewegtheit, ekstatische Ausbrüche, vor allem unzweideutiges Bekennen scheiden dieses jüngste Werk Zweigs von der Eindruckskunst seiner älteren Leistungen.

Gerhart Hauptmann hatte kurz vor dem Weltkrieg für die Feier der großen Erinnerungen von 1813 nur die Form eines romantisch-ironischen Puppenspiels gefunden. Ihm verdarb die Nachgeschichte der Befreiungskriege, die Verkümmerung, die an die Stelle ersehnter großer Möglichkeiten getreten war, alle Freude an einer ruhmvollen Vergangenheit. Müdes Zweifeln gewahrt fast nur das Kleinliche, das jedem mächtigen

geschichtlichen Vorgang beigegeben ist. Es entspricht dem Lebensgefühl der jüngsten Vergangenheit und ihres Relativismus, noch am Edelsten die Kehrseite übergenau zu sehen. Gerade die Feinsinnigsten aus der Zeit der Eindruckskunst kommen durch solche enttäuschende Einblicke um alle starken Gefühle. So steht Hauptmanns Festspiel für 1913 den neusten dramatischen Bekenntnissen gegen den Krieg in der Sache nicht fern, in der menschlichen Haltung ist es ihnen entgegengesetzt. Hauptmann lächelt ironisch, die Neuen kämpfen ekstatisch.

Karl Hauptmann sah vor dem Weltkrieg in seinem „Tedeum" das Groteske unentwegter Wortemacher des Krieges und malte warnende Bilder, die prophetisch die Folgen eines möglichen Weltkriegs versinnlichen. So kam er jüngster Dichtung schon näher; noch näher freilich, trotzdem er den Blickpunkt änderte, in einzelnen seiner dramatischen Skizzen „Aus dem großen Kriege".

Auf dem weitesten Umweg gelangte zu der Stelle, an der die Dichtung der jüngsten Zeit sich befindet, Fritz von Unruh. Seine „Offiziere" von 1912 stehen in der zweifelsüchtigen Zeit der Frage „Jena oder Sedan?" ganz vereinzelt da. Die Frische und Herbheit des Kunst- und des Vaterlandsgefühls Heinrich von Kleists erwachte in ihnen zu neuem Leben. Ein Offizier stellte die Sehnsucht nach befreienden Taten, von der mitten im eintönigen Garnisonleben seine Standesgenossen erfüllt sind, auf die Bühne. Er verriet, wie heiß es sie verlangte nach dem letzten Ernst eines Berufs, der in Friedenszeiten nur Vorbereitung und ungeduldiges, auch herabstimmendes Warten zuläßt. Unruh erlebte indes zugleich, als er die „Offiziere" schuf, auch schon die hochgemute Stimmung des Weltkriegsbeginns vorweg und ebenso das Entnervende und Zermürbende neurer Form der Kriegführung. Durch das Stück braust ein leidenschaftlich emportragender Sturm der Gefühle, wie in Kleists Schöpfungen. Die vielen, die in Unruh einen wiedergeborenen Kleist begrüßten, hätten noch mehr recht, wenn Unruh in einzelnen stofflichen Zügen nicht gar so enge sich mit dem „Prinzen von Homburg" berührte.

Noch tiefer in Kleists Umwelt drang Unruhs „Louis Ferdinand Prinz von Preußen" (1914). Immer noch vor dem Weltkrieg entstanden und veröffentlicht, brachte das vielgestaltige und innerlich wie äußerlich reichbewegte Stück notwendigerweise Menschen von lockererm Vaterlandsgefühl und geringerer Zielsicherheit als Unruhs Erstling. In den „Offizieren" ist Heldentod etwas Zweckvolles, besiegelt Heldentod den Wert kriegerischer Leistung. Louis Ferdinands Ende vernichtet auch bei Unruh nur Vielversprechendes und wird zum Sinnbild des tiefen Sturzes eines Staats und einer Gesellschaft, die längst dem Untergang entgegenwanken.

Für die mächtigen seelischen Spannungen des neusten Barockgefühls blieb in Louis Ferdinands Brust Raum genug. Das seelische Drängen und Wühlen des Barockgefühls hatte sich schon in den „Offizieren“ als beherrschender Grundzug Unruhs gezeigt.

Noch unbedingter ins Barockhafte ging Unruhs dritte Kriegsdichtung über, die dem Weltkrieg unmittelbar entstammt, niedergeschrieben in Augenblicken der Rast zwischen Kämpfen, im Sattel oder im Unterstand. „Ein Geschlecht“ (1918) wurde schon mit Werken Zacharias Werners zusammengehalten. Gedacht war auch bei solcher Vergleichung an das Barock sowohl des seelischen Gehalts wie der künstlerischen Gestaltung. „Ein Geschlecht“ ist ein Werk der Ausdruckskunst nicht bloß wegen seiner Neigung zu barockem Formwillen. Dieses eigentliche Weltkriegsdrama Unruhs ist zugleich eine Absage an den Krieg und tritt daher unmittelbar an die Seite der Bekenntnisse gegen den Krieg, die im Umkreis des Expressionismus das Selbstverständliche sind. Doch noch andere Merkmale des Stücks nähern es den Zielen der Ausdruckskünstler.

Drei Dramen stehen als Spiegelungen des Weltkriegs heute im Vordergrund; sie suchen das Gefühl der Gegenwart auszuschöpfen und zwar nicht wie Hasenclever oder Stefan Zweig im Gewande einer vergangenen und fernen Welt.

Am engsten verknüpft mit der Gegenwart ist René Schickeles „Hans im Schnakenloch“ (1916). Schon die Form, die hier gewählt ist, bedingt den unverkennbaren Eindruck des Gegenwärtigen. Es ist die Form Ibsens oder Gerhart Hauptmanns: ein Gesellschaftsdrama, in dem das Verhältnis von Mann und Weib den Vordergrund beherrscht. Noch ist alles angelegt auf genaue und eingehende Abzeichnung der Umwelt. Das Elsaß erglänzt in warmem und sattem Licht. Und innerhalb des Reichslands heben sich voneinander ab deutsche und französische Elsässer, dann Kinder Frankreichs und Deutschlands. Die Schilderung elsässischer Zustände vor dem Ausbruch des Weltkriegs ist jedoch nicht der einzige künstlerische Zweck und bestimmt auch nicht die Wahl der künstlerischen Mittel. Der Hans im Schnakenloch, der nicht will, was er hat, und nicht hat, was er will, ein begabter, lebensvoller französischer Elsässer, aber eine durchaus problematische Natur, bekehrt sich zu Deutschland; ist doch eine Deutsche aus dem Reich sein Weib. Aber etwas lockt ihn heimlich immer wieder zu den Franzosen hin, vor allem zur Französin. Wirklich weilt er lange Zeit fern von Haus und Hof, fast willenlos gekettet an eine Pariserin. Er kehrt endlich heim. Seine Frau möchte noch einmal seine ganze Seele gewinnen, indem sie, die Deutsche, alles aus sich heraufholt, was er an der Französin liebt und an der Deutschen vermißt. Gleichwohl verrät der Auftritt, in dem sich Mann und

Weib aussprechen; durch leise Andeutungen, um wieviel näher dem Mann das losgelöstere französische Wesen steht als aller deutsche Brauch. Er verrät auch, wie stark es den Hans im Schnakenloch, der künftig ein braver Ehemann und sparsamer Hausvater sein will, zu der Pariser Geliebten zieht. Der Weltkrieg bricht an. Hans erhält die Nachricht, daß der Gatte seiner Geliebten getötet worden sei. Unversehens hineinversetzt in die ersten, rasch hin- und herwogenden Kämpfe an der Grenze, sucht Hans sich und seine Familie zunächst im Gleichgewicht zwischen den Gegnern zu halten. Endlich aber geht er zu den Franzosen, um in ihrem Dienst zu fallen. So sagt er. Aber wird er, der seine Frau, seine Kinder und sein Heim dem Schutze anderer überläßt, nicht vielmehr an der Seite der Pariser Geliebten ein neues Leben beginnen? Die Frage bleibt offen.

Menschliche Seelenvorgänge, zum Teil mit ungemeiner Kraft versinnlicht und in Wortkunst umgesetzt. Seelenvorgänge, die nur in besonders veranlagten Naturen Platz haben. Also durchaus die Mittel der Eindruckskunst. Dennoch liegt etwas mehr als Psychologie vereinzelter Persönlichkeiten vor. Symbolisch deutet das Erleben des Hans im Schnakenloch auf das Schicksal des französischen Elsässers überhaupt hin, der zwiespältig werden muß, eingekeilt wie er ist zwischen zwei Völker, hin- und hergezogen von ihnen, nie zur Ruhe gelangend, weil Frankreich diese Ruhe nicht zuläßt. In dieser Neigung zu typischer Menschendarstellung, dann in Worten gegen den Krieg, die freilich nicht unbedingt in den Zusammenhang des Ganzen hineingehören und einer Nebengestalt zugewiesen sind, kündigt Schickeles Stück sich an als ein Schritt hin zum Expressionismus.

Reinhard Goerings „Seeschlacht" (1917) vereinfacht die reichen Linien von Schickeles Kulturbild auf wenige starke Striche. Die sieben Matrosen, die im Panzerturm eines Kriegsschiffes zur Schlacht fahren, sind bloß deutlich geschiedene Typen. Sie führen keine Personennamen, sie sind nur beziffert. Nur zu erraten, nicht ausgesprochen ist, daß die Schlacht am Skagerrak die Voraussetzung bildet. Die Entfernung von der Wirklichkeit ist weit größer als bei Schickele. Absichtlich läßt Goering diese sieben Matrosen nicht wie Matrosen reden. Eine Art kurzer Verse von schwacher Rhythmik und Worte von einer gewissen Erdenferne werden gesprochen. Die reinkriegerischen Vorgänge sind trotz Klingelzeichen, Kanonen und Gasmasken gleichfalls von der Wirklichkeit abgerückt. An keinerlei genaue Nachbildung denkt Goering.

Schickele zeichnet die krausen und wirren Linien auf, die einem Problematischen dank seiner inneren Unsicherheit und Unfestigkeit sich im Leben ergeben. Goering bietet einen ganz einfachen Seelenvorgang. Unmittelbar vor Beginn der Schlacht, während die andern voll Tatendrangs in die

nächste Zukunft blicken, aber zugleich mit dem Leben abgeschlossen haben und daher Furcht vor dem Tode nicht mehr kennen, geht einem der Matrosen auf, „was war und sein kann zwischen Mensch und Mensch". Der Gegensatz der Heilslehre, die er unversehens zu begreifen anfängt, und der Pflichten, die er in der Schlacht erfüllen soll, bringt ihn dem Meutern nahe. Doch kaum beginnt die Schlacht, so ist er der Kampflustigste, ja der Besonnenste unter seinen Gefährten. Wenn sie alle sieben zuletzt dahinsterben, erfüllt den einen das Bewußtsein, er habe gut geschossen, er hätte vielleicht auch gut gemeutert, aber schießen habe ihm wohl näher gelegen.

Ist das schon ein sittliches Bekenntnis? Das Stück kann wie ein Aufruf gegen alles Kriegführen wirken, aber doch wohl mehr durch sein niederdrückendes Ende als durch die Worte, die auf der Bühne gesprochen werden. Allerdings tönt aus den Reden des Meuterlustigen das Glaubensbekenntnis der Welt- und Menschenversöhnung, des Mitleids und der Nächstenliebe laut genug heraus, alles mithin, was an sittlicher Anschauung in den lyrischen und dramatischen Bekenntnisdichtungen der Jüngsten zu vernehmen ist. Doch der Gang der Handlung und des innern Erlebens schreitet hinweg über diese Seeleneinkehr und läßt auf sie helle Freude an Mord und Vernichtung, an kriegerischer Tat in der Schlacht folgen.

Desto näher kommt die „Seeschlacht" dem Expressionismus durch das ekstatisch Gesteigerte vieler ihrer Reden. Bei Schickele ist der Ton des Alltags gut getroffen, auch wenn Hans auftrumpft. Goering stimmt ungewöhnlichere Töne an.

In der Richtung, die von Schickele zu Goering führt, geht Unruhs „Geschlecht" mehr als einen Schritt über Goering hinaus. Noch viel unwirklicher ist das Ganze gehalten. Die Verse Unruhs geben die Ausdrucksform des Lebens fast völlig auf, der ganze Ablauf der Handlung schreitet vom Typischen zu einer Symbolik weiter, die nahe an Allegorie heranreicht. Die Matrosen der „Seeschlacht" bleiben immer noch Menschen, deren Schicksal wir nacherleben. Unruh ersinnt die Tragödie der Mutterschaft in einer Zeit, da unter dem Hochdruck des Kriegs alle Bande der Gesellschaft zu reißen drohen. Seine Mutter ist nicht ein Typus, noch weniger ein einzelner Mensch, sie ist die Verkörperung der Mutterschaft. Gegen sie bäumen sich Sohn und Tochter auf mit allen den Vorwürfen, die seit längerer Zeit von der jüngern gegen die ältere Schicht ausgespielt werden. Sie fordern nicht nur Freiheit, sie sind nahe daran, sich an der Mutter tätlich zu vergreifen, um den Quell zu verstopfen, aus dem immerzu den Lebenshungrigen Beengung und Beschränkung zufließen.

Die Hybris der Jugend zu zeichnen, die, angesichts des Todes und aufgewühlt durch den Blutdurst des Kriegs, himmelhoch aufflammt, scheut

Unruh vor dem Ärgsten nicht zurück. Schon wurde ihm der Vorwurf der Barbarei und des Sadismus gemacht. Er modelt Riesengestalten, weil er nicht bloße Menschen, er leiht ihnen ein Übermaß von wilden Gefühlen und vernichtenden Wünschen, weil er symbolische Gestalten schaffen will, Abbilder von Regungen, die er zu Beginn des Kriegs hat aus unmittelbarer Nähe beobachten können.

Mutterliebe ist stark genug, nach erstem Entsetzen auch solche Gefühle den Kindern nachfühlen zu wollen. Allein der frechen Anklage einer Jugend, die meint, zu unerhört großer Tat aus völliger Zügellosigkeit gelangen zu können, setzt sie endlich Widerstand entgegen. Und während die Übermütigen sich selbst vernichten, erhebt die Mutter sich zu dem Bewußtsein, daß bei ihr die Macht der Welt ruhe und daß der von den Kindern wildverfluchte Mutterleib das Herz im Bau des Weltalls werden soll. Mütter haben ja das Geschlecht geboren, das untergangsreif ist. Mütter werden ebenso das künftige bessere Geschlecht gebären.

Über die bloße Tragödie der Mutterschaft geht Unruhs „Geschlecht" in letzter Wendung noch zu einem Abschluß von eigener und neuer Art fort. Diese Mutter wird, unmittelbar nachdem sie ihren eigenen Wert erkannt hat, von Soldatenführern getötet. Denn ihre Worte haben die Mannschaft so tief aufgewühlt, daß die Bande der Ordnung sich lockern. Wirklich wird nach dem Tode der Mutter ihr jüngster Sohn, der sich nie gegen sie empört hatte, von der Mannschaft geschultert. Mit dem Ruf „Zu dir, zu dir, o Mutter!" führt er die Soldaten einem neuen Leben entgegen. Den Soldatenführern bleibt nur übrig, zu erwägen, wie sie das Gedeihen dieser neuen Menschheit fördern und sie vor Unmaß bewahren können. Einer aber wirft zuletzt seinen Mantel hin, damit das rote Tuch der Schrecken von der Sonne gebleicht werde.

Diesmal wird dem Krieg nicht nur Krieg angesagt, nicht nur gezeigt, welche Werte durch den Krieg gefährdet sind und berufen, an seiner Stelle die Welt zu beherrschen. Mit dem Seherblick des Propheten hat Unruh vorweggenommen, was seitdem Tatsache geworden ist auf deutschem Boden. —

Unruhs Werk bezeugt, daß die neuste deutsche Dichtung den Weg bis zu den jüngsten Wandlungen deutschen Lebens zu finden wußte. Und nicht nur Unruhs Drama. In einem Augenblick, da sich in Mitteleuropa etwas ganz Neues durchsetzen will, die Zukunft daher völlig im Ungewissen bleibt, kann der neusten Dichterschicht zugebilligt werden, daß sie bis zuletzt der Aufgabe gewachsen war, ihre Zeit zu verstehen und deren geheimsten Wünschen zum Ausdruck zu verhelfen. Wie es künftig sein wird, bleibe der Zukunft überlassen.

Sie wird auch zu entscheiden haben, wieviel von den Leistungen der jüngsten Dichter wirklich den Anspruch erheben darf, eine neue Kunst zu erbringen. Nicht nur auf dem Gebiet des Dramas treffen heute unter der Flagge der Ausdruckskunst grundverschiedene Bestrebungen zusammen, die auch in sich genug und übergenug des Gegensätzlichen tragen. Ganz wie in den Anfängen der Eindruckskunst gehen auch jetzt viele mit, die bestenfalls Übergangserscheinungen sind und bestimmt, früher oder später von der fortschreitenden Entwicklung abgestreift zu werden. Die Namen von Dichtern und Dichtungen, die hier zuletzt angeführt wurden, bleiben überdies ohne Zweifel nicht alle im Gedächtnis kommender Zeit bestehen. Eine Auslese wird sich vollziehen. Was heute noch schwer scheint, mindestens Bedenken wachruft, eine Scheidung der Berufenen und der Unberufenen unter den Neusten, wird in wenigen Jahren nur noch selbstverständlich sein.

Diese künftigen Entscheidungen sind indes nicht bloß vom Standpunkt der Kunst zu treffen. Gerade weil die Ausdrucksdichtung mit ihrer Zeit enger verknüpft ist als die große Mehrzahl älterer Schichten deutscher Dichtung, bleibt ihr Schicksal durchaus abhängig von der nächsten Entwicklung des deutschen Volks. In Zeiten politischen Niedergangs und des Zusammenbruchs deutscher Macht konnte einst deutsche Kunst siegreich emporsteigen, weil sie von vornherein im Widerspruch zum öffentlichen Leben sich befand. Heute hat deutsche Kunst die Neigung, sich so rückhaltlos in den Dienst des Tages zu stellen, daß ihr keine stille Insel übrigbleibt, auf der sie, fern von einem überbewegten, in seinen Grundfesten wankenden öffentlichen Leben, sich ein unberührbares Reich des Geistes erbauen könnte. Ihr Wunsch, dem Geist wieder zum Sieg zu verhelfen, kann nur dann Erfüllung finden, wenn im Staat und im Volk der Geist ein entscheidendes Übergewicht gewinnt über die Last und über die Ansprüche des Stoffs.

Namenregister

Soweit Angaben zu erreichen waren, folgen auf den Namen in Klammer der Ort und das Jahr der Geburt, ferner bei Verstorbenen das Todesjahr. Im allgemeinen unterblieb dieser Zusatz bei Persönlichkeiten, die nicht im strengen Sinne Gegenstand der Darstellung deutscher Dichtung seit Goethes Tod sind.

Sachregister

Berichtigungen

S. 87 Zeile 22—25 lies „Brinckman" statt „Brinckmann".
S. 140 Zeile 5 von unten lies „Am Wege sterben" statt „Die am Wege sterben".

